



· BIBLIOTECA ·
· LVCCHESI · PALLI ·



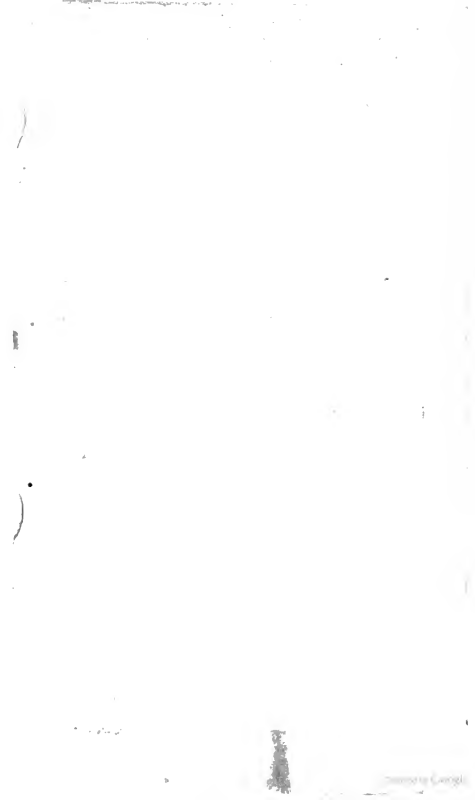
Prima Sala 11-III-11

II 11 III 11

RACCOLTA

DI

OPERE UTILI



REGISTRATO

LA MUSICA

accomodata

ALLA INTELLIGENZA DI TUTTI

DI F. G. FÉTIS

traduzione italiana

DI ERIBERTO PREDARI

con un Saggio storico, un Dizionario biografico
ed un Vocabolario tecnico
della Musica antica e moderna

DEL VEDUTTORE



PALESTRINA MONTEVERDE
MOZART HAYDN ROSSINI

TORINO

Unione Tipografico-editrice-torinese

1858



OPERE UTILI
AD OGNI PERSONA EDUCATA

RACCOLTE

col consiglio

D'UOMINI PERITI IN CIASCUNA SCIENZA

Belle Arti

LA MUSICA

ACCOMODATA ALLA INTELLIGENZA DI TUTTI

DI F. G. FÉTIS

traduzione italiana

DI ERIBERTO PREDARI

*con un Saggio storico, un Dizionario biografico ed un Vocabolario tecnico
della musica antica e moderna*

DEL TRADUTTORE

====
Volume Secondo
====



TORINO

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE

1858.

II 11 III 11

AL LETTORE

Questo volume contiene il *Saggio storico*, il piccolo *Dizionario biografico* ed il *Vocabolario tecnico della musica* che annunciammo nel primo volume. Noi siamo ben lungi dal presumere di dare queste nostre tre operette come un lavoro originale e di sì eletta e profonda dottrina da renderlo necessario ed utile ai dotti e provetti nella scienza e nell'arte musicale. Esse non sono più che un compendio di quelle molte e svariate memorie ed annotazioni da noi fatte e raccolte durante i nostri primi studii giovanili e nelle successive letture, e che coordinate nella forma in che or sono, ci servono già da qualche tempo per l'istruzione tecnica e letteraria che cerchiamo d'inculcare nella mente dei nostri allievi di musica onde trarli, per così dire, da quella specie d'empirismo in cui il metodo d'insegnamento di qualche maestro inaridisce ben spesso la vena dell'ingegno giovanile. Fu sempre nostra convinzione che fornito questo di qualche nozione della storia musicale, dell'indole, del carattere, del merito de' più grandi artisti e maestri, non che ammaestrato di qualche breve sì ma esatta cognizione intorno all'origine, ai perfezionamenti degli strumenti, intorno insomma al movimento, allo sviluppo dell'arte e della scienza mu-

sicale, verrebbe ad avere in tutto ciò nuovi mezzi, nuove forze, nuove occasioni di progresso e di perfezionamento per sè e per l'arte stessa.

E poichè da questa nostra cura speciale posta per accoppiare all'insegnamento pratico della musica quello della scienza e della letteratura musicale, ne parve germogliare presso di parecchi nostri allievi un qualche buon frutto, ci siamo fatto animo di pubblicare, per quanto possano essere imperfette, queste tre nostre operette, colla fiducia che, in mancanza di meglio, giacchè di cotali opere l'Italia manca affatto, potessero tornare di qualche vantaggio a tutti quegli allievi che non avessero nè maestri nè libri, che in questi studii li potessero soccorrere. Esse servono poi anche di complemento al lavoro di Fétis, che abbiamo dato tradotto nel primo volume.

Per ciò che riguarda il *Saggio Storico della Musica* diremo che esso è in gran parte cavato, per così dire, a scintille, dalle opere di Martini (1), Forkel (2), Burney (3), Hawkins (4), Stafford (5) e del recentissimo Marx (6).

(1) Storia della musica, ecc. (Bologna, 1757-81).

(2) Allgemeine Geschichte der Musik (Lipsia, 1788).

(3) A general History of Music, ecc. (Londra, 1776, 1789).

(4) A general History of the science and practice of Music, ecc. (Londra, 1776).

(5) A History of Music (Edimburgo 1830), tradotta in francese con giunte da madama Fétis.

(6) Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts (Lipsia, 1855).

Pel *Dizionario critico-biografico* ci servirono particolarmente Fayolle e Choron (1), Gervasoni (2), la *Musical Biography* stampata da Colburn a Londra nel 1814, Bertini (3) e Fétis (4), oltre alle Biografie universali di Michaud ed Hœfer e parecchie monografie riguardanti la vita e le opere di sommi artisti e maestri. — Chi crederebbe che con tutti questi ampi mezzi e così vasti repertorii biografici, noi abbiamo inutilmente tentate e ritentate più vie per avere notizie della vita e delle opere d'un gran numero d'artisti e maestri, che avrebbero pur avuto diritto di occupare un posto nel nostro Dizionario biografico? A queste lacune abbiamo procacciato di supplire alla meglio colla piccola Appendice posta in fine di questo volume.

Per la compilazione del *Vocabolario tecnico-storico*, ci siamo giovati particolarmente di quello di Rousseau (5) dell'*Encyclopédie Méthodique* (6), del Momi-

(1) Dictionnaire historique des musiciens, ecc. (Parigi, 1810-11).*

(2) Descrizione generale dei virtuosi filarmonici italiani, ecc. (sta nella sua *Nuova teoria di musica*).

(3) Dizionario storico critico degli scrittori di musica, e dei più celebri artisti di tutte le nazioni, ecc. (Palermo, 1814-15).

(4) Biographie universelle des musiciens, ecc. (Bruxelles 1834-44).

(5) Dictionnaire de musique (Parigi, 1768-72).

(6) La parte che forma il *Dictionnaire de musique* fu redatta sino alla lettera G da Framery e Ginguéné.

gny (1), del Gianelli (2), del Castil-Blase (3), del Lichtenthal (4). Molte parti delle teorie e quistioni musicali di cui abbiamo toccato in questo Vocabolario, ebbero uno sviluppo sufficiente nel trattato stesso di Fétis di cui abbiamo data la traduzione; ed ogni volta che le idee di questo autore ci parvero conformi a quelle dei più autorevoli maestri italiani, in luogo di duplicare inutilmente gli articoli, abbiamo rimandato al suddetto trattato stesso, curando però sempre di indicarne il capitolo relativo.

Ogni qualvolta trovammo discrepanza fra autori italiani e stranieri, noi ci siamo quasi sempre attenuti alle idee tradizionali della scuola italiana; ogni qualvolta trovammo una quistione in altra opera abbastanza chiaramente svolta, e in modo da essere adeguata alla intelligenza popolare, noi non abbiamo esitato d'accoglierla e talvolta anche letteralmente nel nostro Vocabolario, giacchè più che non ambiziosi d'offrir cose nostre ed originali, siamo stati desiderosi e solleciti di procacciare ai nostri allievi ciò che meglio potèva servire ai loro bisogni.

ERIBERTO PREDARI.

(1) Scrisse la parte seconda del su citato *Dictionnaire de musique*, della *Encyclopédie méthodique*.

(2) Dizionario della musica sacra e profana. ecc. (Venezia 1810).

(3) *Dictionnaire de musique moderne* (Parigi, 1821).

(4) Dizionario e Bibliografia della musica (Milano 1826).

SAGGIO STORICO

DELLA MUSICA

ANTICA, MODERNA E CONTEMPORANEA

IDEE PRELIMINARI.

Presso gli antichi l'invenzione della musica si attribuì a molti personaggi, e quasi sempre a divinità od esseri divinizzati. Ermete, Osiride presso gli Egizii; Brahma presso gl'Indiani; Fo-hi presso i Cinesi; Jubal presso gli Ebrei; Apollo, Orfeo, Lino, Amfione, ecc., presso i Greci si considerarono come i maestri agli uomini di quest'arte incantatrice: ma certo è però che coll'attribuire ad essi tale scoperta non s'intendeva parlare che di certe regole dell'arte che essi erano stati i primi a stabilire ed insegnare; ed è pure in questo senso che alcuni autori attribuirono l'invenzione della musica a Pitagora. In fatti, mentre si onoravano questi personaggi siccome padri dell'arte musicale, andavasi poi rintracciando l'origine dell'arte stessa nel rumore delle onde, nel canto degli uccelli. Probabilmente parecchi di quelli antichi, ravvisando la vanità di tali ipotesi, avranno

compreso come bisognasse dare alla musica l'origine stessa che i Cinesi molto elegantemente formularono, dicendo che essa aveva avuto per culla il cuore dell'uomo vivente.

Non v'ha dubbio che la specie umana dovette abbandonarsi al canto tostochè fu in grado di parlare; chi pel primo, vicino ad un caro oggetto, cercò, per dimostrare lo stato del suo animo, un linguaggio più accentuato, più patetico, più appassionato, ha pure trovato la melodia, e per conseguenza la musica: veggasi fino a quale rimota epoca può quindi risalire l'origine della musica! Ma questi primi principii, questi primi rudimenti non erano certamente che confuse interiezioni, accenti disordinati emessi secondo un istintivo impulso degli organi vocali da un bisogno di espansione dell'animo, e gran tempo dovette trascorrere innanzi si fosse costituito un sistema melodico razionale e regolare, e che la passione ispiratrice della musica si sottomettesse a principii e regole giuste ed invariabili.

Chi pel primo stabilì queste regole divenne senza dubbio l'oggetto della venerazione dei popoli, i quali ne ammirarono con entusiasmo la recondita dottrina. E come non avrebbero essi dovuto supporre una virtù soprannaturale in questi esseri privilegiati, ai quali pareva avesse la divinità svelato il modo di penetrare gli animi per commuoverne a proprio talento le passioni! Gl'insegnamenti di questi artisti civilizzatori produssero ben tosto i loro frutti; essi formarono allievi che rapidamente si moltiplicarono e fecero progredire l'arte in modo da farne una scienza. Era a costoro che si ricorreva per celebrare

i prosperi avvenimenti e per cantare i favori delle loro divinità benefattrici.

Questi primi cantori furono quindi al tempo stesso i primi sacerdoti. Ma contemporaneamente alla musica primitiva dei sacerdoti un'altra ben tosto se ne creò, che rapidamente si svolse fra trovati ed invenzioni che mano mano si moltiplicarono; dappertutto si veggono comparire strumenti, la cui prima origine può attribuirsi effettivamente a fortuite circostanze, o a fenomeni naturali. Quando si consideri alla organizzazione della specie umana ed al gusto che l'infanzia dimostra per certi rumori, ed anche pel rumore in generale, si può argomentare che gli strumenti di percussione siano stati i primi ad inventarsi, perchè questi in paragone degli altri notano maggiormente il ritmo e secondano la cadenza. Dopo questi vennero, senza dubbio, gli strumenti a fiato; finalmente vennero gli strumenti a corda, i quali più che gli altri tutti somministrarono i mezzi di fare sempre più progredire l'arte, e renderla di più generale uso e diletto.

Per lungo tempo gli artisti non operarono che per istinto, e guidati solo dalla ispirazione e dalla imitazione. Ben si erano stabilite alcune regole; ma gli inventori o imitatori non pensarono però mai a sottoporre ad un'analisi rigorosa il processo, per così dire, delle loro operazioni. Abbisognò che osservatori di professione e filosofi, dietro accurate e sottili investigazioni, rendessero ragione dell'andamento dell'arte, ne stabilissero i principii fondamentali, e ne rendessero il meccanismo sensibile ed intelligibile. Alla comparsa di tali uomini l'arte si perfezionò colla

scienza, e dovette andar sempre più ampiamente sviluppandosi in ragione dell'infinita varietà de' nuovi mezzi acquistati e dell'ottimo indirizzo avuto. Questi nuovi progressi si svolsero presso i diversi popoli secondo il genio e la diversa loro fisica e morale conformazione; il che andremo brevemente dimostrando nei seguenti capitoli, cominciando dai popoli più barbari e selvaggi, per venire quindi a quelli meglio inciviliti, e dai quali più veramente prende principio la storia dell'arte e della scienza musicale.

CAPITOLO I.

Musica dei selvaggi.

Ammettendo che la musica vocale fu la prima ad essere coltivata, o che piuttosto l'uomo cominciò a servirsi del potere della parola per combinare suoni anche senza pensare alla melodia, prima dell'invenzione degli strumenti di qualsivoglia specie, si può ragionevolmente congetturare che i primi meccanismi musicali dell'uomo furono flauti e tamburi grossolanamente costrutti. Ciò che noi conosciamo dello stato della musica presso tutte le nazioni selvaggie tende a dimostrarci che non solo furono imperfetti i primi saggi nell'arte, ma che anche gli strumenti a fiato ed a percussione furono i primi ad essere usati.

Gli Eschimesi, che pur giacevano in uno stato della più profonda barbarie allorchè li visitò il capitano Parry, erano ciò non pertanto appassionati per la musica. Essi non avevano strumenti tranne una specie di tamburo o tamburino. Cantavano arie, ma non avevano nè varietà, nè estensione, nè alcuna melodia caratteristica.

Malgrado il lusso ed una tal quale civiltà propria dei Messicani, allorchè il loro paese fu conquistato dagli Spagnuoli, nulla si trovò fra essi che degno fosse del nome di musica.

I loro principali strumenti erano due tamburi, l'uno detto il *huehuell*, l'altro il *teponaztli*; il primo era un cilindro di legno alto tre piedi, accuratamente scolpito e dipinto a' suoi lati, coperto di una pelle

di daino ben preparata e ben tesa, che si stirava a piacimento per ottenere suoni più o meno gravi. Questo si suonava col picchiar delle dità. Il *teponaztli* era anche di forma cilindrica, vuoto al didentro, ma senza alcuna apertura, tranne due fessure parallele nel mezzo. Su questo si batteva con due piccole bacchette. Cotale specie di tamburo non era sempre della stessa dimensione; alcuni erano piccolissimi onde sospenderli al collo, altri erano lunghi un cinque piedi. I Messicani avevano anche trombe, conchiglie marine, piccoli flauti che davano suoni acuti, ed uno strumento di cui facevano uso i loro danzatori, detto *ajacatzli*. Era una specie di vaso rotondo od ovale a piccoli buchi, e che conteneva un certo numero di piccole pietre; strumento analogo al sonaglio dei bambini.

Weld, nella sua Notizia sugli Indiani del nord ovest dell'America (1), dice che la loro musica era grossolana, insignificante, e priva totalmente di melodia e di varietà. Il loro famoso canto di guerra non è che un insipido recitativo. Allorchè si trovano uniti in gran numero, essi si tengono per mano danzando, ed intonano una specie di canto, che, quantunque composto di pochissime note, allorchè va unito ai suoni del tamburo e del flauto, e quando lo si sente ad una certa distanza, produce un effetto assai piacevole: ma in questa sola circostanza la loro musica è tollerabile. Weld dà la seguente descrizione di una danza a cui assistè una sera nell'isola dei Boschi bianchi: « Tre vecchi, seduti sotto un albero, erano i princi-

(1) *Travels, in North-America*. London, 1793, p. 412.

pali musici. Uno di questi batteva un piccolo tamburo formato di un pezzo di legno incavato coperto di una pelle, e gli altri due battevano il tempo di questo concerto di tamburo con un certo arnese fatto con una zucca secca piena di piselli. Nello stesso tempo questi tre uomini cantavano un'aria, a cui si univano tutti i danzatori ».

Il solo strumento degl'Indiani dopo il tamburo è un flauto fatto con una grossa canna. Ha circa due piedi di lunghezza ed otto o dieci buchi in fila. Questo si suona come un clarinetto, ed il suo suono è consimile a quello di un zuffolo ordinario; ciò non pertanto questo strumento non è sgradevole, e con esso si ponno ottenere modulazioni; ma Weld non trovò un Indiano capace di suonare un'aria regolare su questo flauto, neppure da quelli che erano abituati a cantare. Ne trovò parecchi che, per più ore seduti avanti il fuoco nella loro capanna, si divertivano a suonare alcune note melanconiche. Colui che poteva formare un suono su questo strumento turando uno de' buchi si reputava abilissimo, ma le note che si succedevano non avevano fra loro un legame migliore di quello che hanno i suoni che un bambino cava dal suo zuffolo.

Ciò che racconta il padre Charlevoix delle tribù indiane che abitano i luoghi da lui trascorsi ne' suoi viaggi appoggia sempre più la relazione di Weld; ed è cosa curiosa l'osservare quanto sia piccolo il cangiamento da loro fatto fino a quest'epoca. Nell'aprile 1828 il capitano Hall visitò gl'Indiani detti Crikì, e fu presente ad una delle loro grandi feste danzanti; ed un agente degli Stati Uniti l'assicurò che

era esattamente conforme a quelle fattesi fra gli Indiani che abitavano questa terra da' più antichi tempi. La musica di queste feste si componeva di due musici; uno di questi batteva colle dita un tamburo formato con un pezzo di pelle di daino teso su d'un tronco d'albero scavato, mentre l'altro batteva il tempo con una gran zucca contenente un pugno di sassolini.

Ciò che sappiamo degl'indigeni delle isole del mare del sud, quando furono scoperte dal capitano Cook, prova egualmente la rozzezza e la semplicità della musica delle tribù selvagge che le abitano. Quattro persone suonavano flauti di bambù forato, lunghi circa un piede, con soli due buchi, e che non davano per conseguenza che quattro note divise per semituoni. Si servivano di quello strumento come noi ci serviamo del flauto tedesco, con questa differenza che il suonatore, in luogo di applicarlo alle sue labbra, vi soffiava dentro con una delle sue nari, mentre chiudeva l'altro col pollice. A questi strumenti si aggiunsero quattro cantanti che ne seguivano esattamente la battuta. Nel concerto si eseguì una sola aria. Vi erano pure tamburi, e fra questi, alcuni musici ambulanti che accompagnavano i loro strumenti colle voci. I viaggiatori con loro grande sorpresa si accorsero come essi fossero il soggetto delle loro canzoni improvvisate. I tamburi erano ceppi di legno, solidi ad una delle estremità, scavati dall'altra, e coperti di una pelle di pesce-cane; si battevano colle mani.

In Amsterdam, una delle *Isole degli amici*, si diede al capitano Cook ed a' suoi ufficiali il divertimento

di un concerto composto di donne che cantavano e si accompagnavano facendo scoppiettare le loro dita. Trovarono essi in quest'isola tre strumenti di musica; un flauto, composto di un pezzo di bambù con quattro buchi che quegli indigeni suonavano col naso come gli Otaiti; una seconda specie di flauto, composto di dieci od undici piccole canne di ugual lunghezza, attaccate insieme l'una aderente all'altra come la sciringa, o flauto di Pane; e finalmente un tamburo, che consisteva semplicemente di un pezzo di legno incavato che, battuto a'suoi lati, dava un suono simile a quello di una botte vuota.

La musica delle Isole degli Amici è tuttora barbara come lo era quando furono visitate dal capitano Cook. Nel 1805 Mariner fu fatto prigioniero dagli abitatori dell'isola di Tonga, una di quelle degli Amici, ed ivi tenuto per qualche tempo. Pubblicò una relazione interessantissima del suo viaggio e delle sue avventure. Diede notizie curiose sulla storia e sui costumi di quegli indigeni. Secondo lui, essi non hanno musica strumentale. Descrivendo le cerimonie che ebbero luogo festeggiandosi il matrimonio della figlia del re, dice:

« I musici (se così ponno chiamarsi) erano seduti a capo del circolo opposto a *Tositonga* (la fidanzata) in mezzo ad una fila di fanali portati dagli uomini che avevano anche ceste piene di sabbia per ricevere le ceneri. Gli strumenti di musica consistevano in sette od otto bambù di diverse lunghezze e grossezze (da tre a sei piedi di lunghezza); s'impugnavano nel loro mezzo, e se ne cavavano i suoni battendo una delle loro estremità sulla terra. Tutti i

nodi di bambù eran fessi, ed una delle estremità veniva turata con una specie di legno assai molle. Eravi un altro strumento fatto con un pezzo di bambù fesso, su cui un uomo batteva con due bacchette onde regolare il tempo. Tutti gl'indigeni amavano appassionatamente il canto, e spesso, allorchè si trovavano riuniti per una festa, passavano l'intera notte cantando; la maggior parte delle loro arie sono senza ritmo e senza misura regolare. Però in alcune si trova l'uno e l'altra». Mariner scrisse le parole d'una canzone che sentiva spesso; era una specie di recitativo vocalizzato dagli uomini e dalle donne; le immagini erano piuttosto poetiche. Essi hanno pure un'aria melanconica, che è una specie di nenia che cantano vicino ai morti.

Una parte degli abitanti dell'America del sud hanno strumenti della stessa specie (benchè fatti di materie diverse) di quelli descritti da Weld e dal padre Charlevoix. Gl'Indiani del Chili si servono di flauti fatti colle ossa dei nemici che uccisero nei combattimenti; ne fanno anche con ossa di animali; ma i guerrieri indiani non danzano che al suono dei primi. Cantano tutti all'unisono, ed alla fine di ciascun'aria suonano il flauto ed una specie di tromba (1). Gl'Indiani del Brasile hanno pure zaffoli fatti con ossa umane.

Una tribù dei Caffri, i Bachapini, non hanno che un solo strumento detto *lichaka*. È semplicemente una canna accordata per mezzo di un piccolo tappo mobile, posto alla parte inferiore e che porta all'e-

(1) *Relation historique du royaume de Chili*, par Allonso de Ovalle. Paris, 1649.

stremità superiore un'apertura trasversale. Da questo strumento non si può ottenere che un suono, e ve ne ha uno per ciascuna nota; ed allorquando vi sono riuniti parecchi suonatori, una parte suona all'unisono, mentre le altre eseguiscano diversi tuoni della scala musicale. L'intervallo compreso fra i più alti ed i più gravi di questi flauti è di circa dodici note. Nella loro musica vi ha nulla di particolare: però qualche volta vi si trova una certa cadenza assai notevole. Burchell (1), che visitò quelle tribù nel 1812, opinava che mai si fossero colà sentite arie europee prima del suo arrivo. Ne esegui qualcuna sul violino, e parecchie giovani che l'ascoltavano con attenzione le impararono assai prontamente, e le cantarono con una mirabile esattezza.

Fra le isole meno popolate dell'Africa si trovarono tamburi e flauti della più grossolana struttura; e con ben numerosi altri esempi puossi provare che la musica è assolutamente la stessa presso tutte le barbare nazioni. Presso tutte si trovano strumenti a fiato ed a percussione. Gli strumenti a corde s'incontrano molto più raramente, e le loro arie e le loro *mélodie* sono egualmente aspre e monotone. È dunque inutile soffermarci più a lungo su questo argomento, e passeremo allo scopo principale di quest'opera.

(1) *Burchell's Travels*, tom. II.

CAPITOLO II.

Della musica degli Egizii antichi.

Egli è opinione generale che l'Egitto sia il più antico paese in cui si coltivassero le scienze e le lettere; almeno non sono rimaste di nessun'altro paese più antico della terra, testimonianze così autentiche di antichi autori degni di fede come di questo. L'Egitto era già nei tempi di Abramo un regno possente, mentre gli Ebrei costituivano soltanto una piccola nazione.

Quasi tutti i popoli ascrivono l'invenzione delle arti e delle scienze ai loro primi dominatori; ciò fanno anche gli Egizii, coll'attribuire tutte le loro arti ai primi loro legislatori: ad Osiride, ad Iside, a Mercurio o Ermete, ecc.

Lo storico ebreo Filone e Clemente Alessandrino asseriscono che Mosè ha imparato dagli Egizii l'aritmetica, la geometria e la musica. E lo stesso Pitagora deve a sacerdoti egiziani la maggior parte delle sue dottrine, e particolarmente quella della musica (DIOC. LAERT. *in vit. Pithag.*). Si può quindi conghietturare che almeno le prime e più semplici idee dell'armonia, o la dimensione dei suoni e le leggi dei loro rapporti fossero parimenti invenzione di questo popolo. Vero è che alcuni autori pretendono che la divisione dell'ottava in dodici semitoni fosse già nota nella Cina molto tempo prima di Pitagora e di Mercurio, e persino prima dell'esistenza de' sacerdoti egiziani; ma tale opinione merita tanto meno fede alcuna

quanto che l'era cinese è già in sè molto più favolosa dell'era egiziana. La maggior parte degli storici, incominciando da Diodoro sino ai tempi recenti, pretende altresì che gli Egiziani disprezzassero la musica, considerandola non solo come inutile, ma anche come nociva; tale asserzione viene però confutata dalla testimonianza di Platone, il quale trovavasi nell'Egitto alcune centinaia d'anni prima di Diodoro; dalle testimonianze dello stesso Diodoro, il quale in alcuni passi della sua *Bibliot. Stor.* contradice se stesso; e finalmente da Erodoto, il quale è più antico di amendue. Quest'ultimo asserisce che gli Egizii furono i primi inventori delle feste e delle cerimonie in onore degli Dei, e parla molto dell'uso della musica in tali occasioni.

Poco di positivo si può dire sulla parte tecnica della musica egiziana. Tutto ciò che ne accennano alcuni pochi scrittori, in ispecie Roussier, non è altro che una conghiettura e nulla più. E se Roussier stabilisce un sistema musicale egiziano paragonandolo persino al nostro per mostrare la differenza di amendue, egli stesso confessa infine di non voler garantire l'autenticità del medesimo. Onde però mostrare sopra quali fondamenti il così detto sistema musicale egiziano fosse fondato, è d'uopo osservare primieramente che gli Egizii trovavano una certa corrispondenza fra i suoni della loro scala e l'ordine de' pianeti, de' giorni della settimana e delle ore del giorno. Tale corrispondenza de' rapporti de' suoni fondavasi soltanto sulla somiglianza delle distanze che si osservano in questi oggetti. Così, per esempio, trovavano che il suono più grave e più acuto della loro scala aveva lo stesso

rapporto tra di loro che il pianeta più distante Saturno, colla Luna che è la più vicina alla terra. Lo stesso dicesi del loro paragone de' suoni co' giorni della settimana. Roussier ascrive agli Egiziani una scala diatonica come la nostra: ma chi lo prova? è ella forse la sacra fede che gli antichi, e particolarmente gli Egizii avevano nel numero 7? Dione Cassio di ciò non parla. E non prova la lira a tre corde, inventata, secondo Diodoro, da Mercurio, e l'allusione di queste tre corde alla tre stagioni, che gli Egizii poterono anche deviare nella loro divisione del sacro numero 7? I Greci, allievi degli Egizii nella musica, non sapevano dividere i suoni della scala in ettacordi: la divisione tetracordale era il sommo grado a cui erano saliti. Persino ne' tempi successivi bisognò contentarsi per molti secoli del non naturale esacordo, e fu mestieri di ben lunghi studii prima che si fosse potuto scoprire essere la divisione d'ottava la più naturale e la più comoda.

Il rapporto della scala egiziana alle ore del giorno è un po' più complicato d'ambo i precedenti. Il tutto serve piuttosto a provare come gli Egizii fossero speciali amatori d'allegorie e di giuochi misteriosi; lo che è cagione di non poca oscurità. Chi fosse vago di tali speculazioni troverà pascolo abbastanza nell'opera di Roussier intitolata: *Mémoires sur la musique des anciens*, e nelle *Lettres à l'auteur du Journal des beaux arts et des sciences*.

L'uso che gli Egiziani fecero della musica si limitava solo alle feste, cerimonie e processioni in onore degli Dei ed ai funerali. Eglino non conoscevano altre feste che quelle dedicate al culto divino, e non sape-

vano nulla nè di giuochi, nè di rappresentazioni teatrali, nè di gare, ecc.; in una parola tutto ciò che gli antichi e moderni popoli comprendono sotto il nome di spettacolo, era a loro ignoto. Abbenchè, secondo Strabone, non si usassero strumenti musicali nei tempi degli Egizii, nullameno sappiamo non solo che ne praticavano di varie specie, ma che la maggior parte de' medesimi era d'invenzione di questo popolo. Ermete o Mercurio inventò la lira a tre corde. Tale numero era allusivo, come si disse sopra, alle tre stagioni dell'anno che si cantavano in allora non solo in Egitto, ma anche presso gli antichi Greci. La corda più grave corrispondeva all'inverno, la media alla primavera, e l'acuta all'estate. Sull'obelisco trasportato dall'Egitto a Roma, il quale sta tuttora sul campo di Marte, e che si crede fosse stato in origine eretto da Sesostri nell'antica Tebe, quasi 400 anni prima della guerra di Troia, trovasi fra gli altri geroglifici uno strumento musicale che somiglia al colascione. Il flauto semplice o *monaulo* è anch'esso un'invenzione egiziana, e viene attribuito da tutti gli storici dell'antichità ad Osiride, e creduto più antico ancora della lira: nell'Egitto aveva il nome di *phonix*. Oltre a questi strumenti musicali si credono pure d'invenzione egiziana (fors'anche in parte usata da quella nazione) i seguenti: 1° il *sistro*, che si dice inventato da Iside. Questo strumento era tanto favorito in tutto l'Egitto, che per derisione chiamasi il paese de' Sistri, come la Grecia dicevasi esser governata dalla lira; 2° il *timpano* (*limpanum bellicum*); 3° la *lira triangolare*, presa almeno da un basso-rilievo egiziano; 4° la *tromba*; 5° il *flauto con suono forte* (*tibia multisonans*).

Gli Egiziani moderni sono però appassionatissimi per la musica, ed hanno persino delle donne improvvisatrici chiamate *alme*, le quali cantano all'improvviso poesie accomodate alle feste ed alle cerimonie del paese. Su di ciò veggasi il Savary nelle sue *Lettres sur l'Egypte*.

CAPITOLO III.

Della musica degli Assirii e dei Fenicii.

Alcuni antichi scrittori fanno derivare tutte le loro cognizioni non solo dall'Egitto ma dalla Fenicia e dalla Caldea, e i filosofi egiziani ed i caldei sono spesso citati con encomii e con venerazione dagli scrittori greci e romani. In questa parte del globo gl'imperi dell'Assiria e di Babilonia, dei Medi e dei Persiani, degli Indii e dei Cinesi si stabilirono, prosperarono e caddero in decadenza, mentre che il resto dell'Europa era in uno stato comparativamente barbaro. È facile l'immaginare come presso un popolo ricco e voluttuoso la musica, come osserva Rollin, aggiungesse un nuovo diletto a tutti i piaceri, fosse amata e coltivata con arte e passione. Il divisare con regolare e cronologica successione i progressi di quest'arte fra queste diverse nazioni sarebbe impossibile; ma poichè nessun popolo ha lasciata maggior fama di civiltà e potenza quanto gli Assiri, i Babilonesi, i Caldei ed i Fenici, noi diremo qualche cosa anche di essi: avvegnachè per la loro rimota antichità e per le ri-

voluzioni avvenute in Oriente, molto scarse siano le notizie a noi prevenute

La musica era coltivata nella Siria in epoca assai antica. Un passo della Sacra Scrittura prova che vi esisteva musica vocale ed istrumentale, e che essa era in uso nelle cerimonie della vita civile. Si trova nella Genesi (xxxv, 27, età del mondo 2265, prima di G. C. 1739) un passo in cui Labano rimprovera a Giacobbe di averlo abbandonato senza informarlo de' suoi progetti. «Perchè (gli dice egli) mi hai tu lasciato secretamente? Se tu mi avessi prevenuto, io avrei potuto farti accompagnare da due tamburini, da arpe e allegri canti». Ciò ben mostra l'antichità della musica fra i Siri, ed è fuor di dubbio che era coltivata alla stessa epoca presso gli Assiri, i Babilonesi ed i Caldei. Queste nazioni, le più ricche dell'Oriente, possedevano parecchi strumenti musicali che unendosi colla voce dei cantanti, producevano deliziosissimi suoni. Il D. Burney dice, nella sua *Storia della musica*: «Un passo di Daniele appoggia in modo certissimo l'opinione che la musica fosse coltivata e portata ad alto punto di perfezione fra questi popoli, come si può giudicare dal numero e varietà di strumenti di cui parla. Ne fa menzione, fra gli altri, di due, il cui nome s'incontra solo per la prima volta nelle Sacre Scritture (età del mondo 3424, prima di G. C. 580). Il re Nabuccodonosor fece una statua d'oro, la cui altezza era di sessanta cubiti e larga sei. Allora ei gridò ad alta voce: Vi si comanda, o popoli e nazioni, che ogniquale volta intenderete il suono della tromba, del flauto, dell'arpa, della saquebutta, del psalterio, del *dulcimer* e di qualsiasi

musica, vi inginocchierete e adorerete la statua d'oro innalzata da Nabuccodonosor » (1).

Il padre Martini è d'avviso che la parola *dulcimer* significhi un concerto di strumenti o di voci piuttosto che uno strumento solo. È inoltre di opinione che la *saguebutta* fosse uno strumento a fiato formato con una scorza d'albero, forato come il flauto. Nelle rovine di Pompei si trovò, alcuni anni sono, una *saguebutta*, e fu offerta dal re di Napoli al re d'Inghilterra. Dopo l'esame fattosi, pare che questo strumento, di cui si fa sì spesso menzione nella Sacra Scrittura, rassomigliasse al trombone moderno. Questo per verità fu costruito dagli Italiani, dietro il modello di strumento trovato tra le ceneri del Vesuvio, sotto cui era stato sepolto quasi due mila anni. L'esistenza di questi due strumenti, aggiunta a diversi passi della storia sacra, sono sicure prove dello stato fiorente della musica fra i Babilonesi; ed il P. Martini dice con ragione che, essendo questo popolo celebrato da tutti gli scrittori pel suo splendido lusso, doveva partecipar di questo splendore.

Gli Assiri inventarono il *trigono*, strumento a corde di forma triangolare che si suonava con un plettro. Alcuni scrittori asseriscono che questi furono pure inventori della *pandura* o siringa, benchè l'invenzione di questo strumento sia attribuita da Virgilio e da parecchi autori a Pane, una delle divinità campestri dei Greci. Secondo Giovenale, si trovavano nell'Assiria suonatori di strumenti a corde ed a fiato.

La Fenicia fu abitata, ne' suoi primi tempi, da un

(1) Daniele III, 1-5.

popolo che dovette la propria potenza alla somma abilità nell'arte della navigazione ed alla propria attività commerciale. Lo storico Sanconiatone attribuisce l'invenzione della musica ad una donna celebre di questa nazione, chiamata Sidone: e non è meno certo che quest'arte fosse coltivata presso i Fenicii, e che costoro possedessero parecchi strumenti di musica. Uno di questi si chiamava, dal nome del paese, *Fenici*. Essi avevano anche il *nablum*, di cui si servivano nelle feste di Bacco, ed era una specie di flauto usato nelle cerimonie funebri. Quest'ultimo strumento aveva circa un piede di lunghezza. Il suo suono era lugubre, e nella lingua fenicia si chiamava *gingré*.

Erano nell'Asia molte altre tribù, come gli Edo-
miti, gli Amaleciti, i Moabiti, i Madianiti, i Frigi, i
Lidii, gli Etoli, gli Joni, i Dori, ecc., gli usi e costumi
dei quali non sono a noi noti; ma presumiamo che
coltivassero la musica perchè i nomi dei principali
modi greci portano i nomi di queste regioni. Hy-
agnis il Frigio aveva inventato il modo frigio prima
che l'arte musicale fosse stata introdotta presso i
Greci per mezzo di Cadmo.

CAPITOLO IV.

Della musica Indiana.

William Jones divide l'Asia in cinque grandi na-
zioni, gl'Indiani, gli Arabi, i Persiani, i Cinesi ed
i Tartari. Ciascuna di esse, eccettuata l'ultima, ha

una musica originale e caratteristica. La sola Tartaria gli diede poche tracce delle cognizioni musicali, benchè in alcune parti di questa gran madre delle nazioni abbiano indubitatamente posseduta una grande abilità in questa scienza.

L'India è uno di quei paesi che pretende e giustamente ad antica origine e ad una coltura antica nelle arti e nelle scienze.

Bailly è d'avviso che gl'Indiani conoscessero l'astronomia 3101 anni prima di Cristo; questo calcolo però non si può accordare coll'opinione che si ha sull'età del mondo. Noi cercheremo in ciò solamente la prova che questo paese, detto a' di nostri l'Indostan, fu uno de' primi abitati dai figli di Noè, e che il popolo che vi si stabilì fu celebre per la sua coltura nelle scienze. L'India, dice Orme, fu abitata in tempi antichissimi da un popolo che non aveva alcuna rassomiglianza nella figura e nei costumi colle nazioni che gli erano vicine. Nota William Jones, che gl'Indiani, per quanto gli sembrassero oggidì degenerati, non si poteva non supporre che fossero stati un tempo celebri nelle arti e nella guerra, che avessero buona forma di governo, savie fossero le loro leggi, e che ben meritassero la riputazione di cui godevano pel loro sapere. Noi non spingeremo però le nostre ricerche sulla loro antichità e sui progressi delle arti più in là di quello che sarà necessario per trarne una giusta idea della loro dottrina musicale.

Gl'Indiani credono che la musica sia stata inventata da Brahma stesso, o dal suo attivo potere Screswati, la dea della parola, e che il loro figlio Nased fosse l'inventore del *vina*, il più antico strumento in

uso nell'Indostan. Fra i mortali ispirati, il primo musico, dicono essi, fu il saggio Brérat, inventore dei *nataes* o drammi, frammisti di canti e danze, ed autore di un sistema che porta il suo nome. A quanto pare, vi erano nell'antica musica degl'Indostani, quattro principali *matas* o sistemi, e ciascun regno o provincia aveva quasi un genere di melodia tutto suo proprio, nomi diversi pei modi, e diversa maniera di classificazione.

L'antico sistema musicale degl'Indostani si conserva nei libri sacri; questi libri non furono mai tradotti, e forse non lo saranno mai. I più celebri Indostani assicurano che essi possiedono ancora l'antica teoria dell'arte, benchè se ne sia affatto abbandonata la pratica.

Gl'Indostani hanno trentasei melodie di un genere particolare, dette *raugs* o *ragas*, e *raugines* o *ragines*. Esistono parecchie tradizioni popolari sulla loro origine. Ecco ciò che dice in proposito William Ouseley: « Di queste sei *raugs*, cinque debbono la loro origine al dio Mahadeo, che le trasse di suo capo, la sesta fu composta da Parbutteo, sua moglie, e le trenta *raugines* furono inventate da Brihmha ». Queste melodie di origine celeste debbono aver anche un potere particolare. È cosa assai difficile lo scrivere la musica dei *raugs* o *raugines*, perchè il nostro sistema non offre alcun segno che possa esprimere la piccolezza dei loro intervalli. La misura ne è rotta ed irregolare, e le modulazioni sono frequenti, e si potrebbero dire barbare. Per quanto grande sia stata la potenza della musica di Orfeo o di Timoteo, non la si potrebbe paragonare a quella di due o tre *ragas*.

Mia-Tonsine, portentoso cantante al tempo dell'imperatore Akbar, cantò uno di questi *ragas* notturni in pien mezzogiorno, ed il potere della sua musica fu tale, che sparve il sole e vi subentrò una oscurità intorno al palazzo per tutta l'estensione a cui giungeva la sua voce. Un altro di questi *ragas*, il *ragas d'heepuck*, aveva la singolare facoltà di consumar quegli che lo cantava. Si dice che l'imperatore Akbar ordinasse ad uno di questi musici, detti *Naik-Gopol*, di cantarlo stando immerso fino al collo nel fiume Jumna. L'infelice avendo cominciato a cantare queste note magiche, si svilupparono fiamme dal suo corpo, che lo ridussero in cenere. Il potere di un terzo *ragas*, il *maid mular raug*, era di produrre immediatamente la pioggia. La tradizione narra che una giovine ragazza, esercitando un giorno la sua voce nel cantare questo *raug*, fece comparire nuvole, poi una pioggia dolce e rinfrescante le messi di riso del Bengala, e tolse agli orrori della fame questa *regione del paradiso*. Non ci è d'uopo assicurare i nostri lettori che niun viaggiatore oggidì incontra cantanti che abbiano questa straordinaria potenza.

Gli antichi strumenti musicali dell'India erano la lira, il flauto ed il tamburo. Pare che sul principio del secolo decimosettimo in alcune parti di quella regione vi fosse pure in uso il violino.

In una collezione di viaggi, fatta per la biblioteca di lord Oxford, ve ne ha una intitolata: *Relazione vera e quasi incredibile di un Inglese che avendo dato in secco sul buon vascello l'Ascensione a Cambaya, sulla parte più lontana delle Indie orientali, viaggiò per terra, passando traverso un gran numero di regni ignoti, ecc.*,

col capitano Corvette; 1607, in-8°. Questa relazione, che dà particolari interessanti sul popolo presso cui fu l'autore trasportato dal suo naufragio, contiene un passo che prova l'esistenza del violino antico nell'India. Il viaggiatore arriva a Buckar, che si trova in un'isola situata in mezzo a bellissima riviera, e dove abita un popolo detto i Bullochiesi, o *mangiatori d'uomini*, che adora il Sole. I Pattani sono una popolazione finissima e del pari barbara, dice egli, perchè vanno incontro a viaggiatori *con violini fra le mani*, come per salutarli, mentre poi li rubano, e spesso li uccidono.

Francis Fowke, in una lettera a sir William Jones, dà la descrizione di uno strumento indostano detto il *been* (il *vina* già sumentovato), rassomigliante alla chitarra spagnuola. Il genere di musica particolare a questo strumento è oltremodo difficile. « Questa musica pareva consistesse in un certo numero di passi staccati, alcuni de' quali sono regolari nel loro andamento ascendente e discendente. Le arie, quasi sempre di un carattere dolce, sono originali e piacevoli. Le corde a vuoto si suonano di quando in quando per preparare l'orecchio ad un cangiamento di modulazione, ma l'uditore è sempre mal soddisfatto nella sua aspettazione. E quando, dice sempre il Fowke, altre ragioni riguardanti la musica degl'Indiani, non ci convincessero che la loro musica fu in un tempo già molto rimoto assai superiore a quella che è oggidì, ci farebbero di ciò ampiamente persuasi lo stile, la scala e l'antichità di questo strumento ».

A Mohabali-patam vedesi uno scavo descritto da Goldingham nelle *Ricerche asiatiche*, che era, a quanto

egli pensa, destinato originariamente all'uso a cui pur serve oggidì, di ricovrare cioè i viaggiatori. Una scultura, che serve di facciata all'ingresso, rappresenta Crishna che sorveglia il gregge di Ananda. Uno dei gruppi rappresenta un uomo che diverte un ragazzo col suono del flauto. Egli tiene lo strumento come lo teniamo noi oggidì. Nella stessa opera si trova la descrizione di una pagoda a Permuttuna, su cui stanno scolpiti parecchi gruppi. Uno di questi rappresenta due camelli che portano ciascuno una figura la quale batte un *naqua*, o gran tamburo.

Tutto quanto si è fin qui detto è relativo all'antica musica degl'Indostani; circa a quella che hanno oggidì, se ne può parlare con maggior certezza. Sir William Ouseley ne dice che questa è di genere diatonico. « La maggior parte dei canti degl'Indostani hanno la schietta semplicità delle melodie scozzesi o irlandesi. In alcune arie si trova pure una specie di originalità selvaggia ma assai piacevole. L'armonia pare non sia stata conosciuta dagl'Indiani. Io non ne trovai traccia di sorta nei trattati manoscritti da me percorsi fin qui, e i nostri celebri orientalisti non ne parlano affatto ».

Sir William Jones si esprime in questi termini sulla musica degl'Indostani: « Il sistema degl'Indostani io credo fosse formato su principii più veri di quelli del nostro.

« La naturale espressione delle forti passioni è il principale scopo dei compositori di questo paese. La melodia, per verità, è spesso sacrificata a questo scopo; però alcune delle loro arie sono piacevoli anche agli Europei ». Ammettendo anche esagerati gli elogi di sir

Jones, dobbiamo però dire che la maggior parte dei canti deg'Indostani sono veramente belli. Il D. Crotch ne inserì parecchi in una sua opera intitolata: *Specimen of various styles of music*. Fra queste arie ve ne ha di quelle pregevoli per la loro forma originale, ed altre per un'espressione di dolcezza piacevolissima. Da tutto ciò chiaro risulta che la musica è generalmente coltivata dagl'Indiani; e secondo sir John Molcolm la maggior parte dei paesi centrali dell'India si compongono di uomini e donne delle tribù di Nuk o di Bamalli, specie di zingari erranti che esercitano la professione di menestrelli, e la loro musica e le loro canzoni formano il principale divertimento de' paesani. Questi musicisti sono divisi in due classi; i *chàrimi* ed i *bàhti*; si vantano d'aver origine divina; ed esercitano grande influenza sul popolo.

Wilkinson ne' suoi *Saggi sulla Cina* (*Sketches of China*), dà una relazione di Penauy, da cui rilevasi che gli abitanti hanno una specie di canto estemporaneo, che ricorda l'arte d'improvvisare, sì ben conosciuta fra noi. Allorchè si entra in uno dei loro battelli tosto si diventa il soggetto delle loro canzoni, e ciascuna parte del costume vien esattamente descritta in un canto ripetuto in coro da questi neri cantanti; questo canto, benchè sia più dissonante che armonioso, ciò nonostante contiene una specie di dissonanza melanconica che è di qualche effetto.

Gli Indostani hanno una scala composta di sette note come la nostra, le quali ripetute nella loro *ast' haus*, o scala generale, formano una serie di venti note naturali. I sette toni che compongono la scala

si esprimono con abbreviazione, cioè *sa, ra, ga, ma, pa, da, na* o *fa, ri, ga, ma, pa, sha, ni*; e quando non si fa uso di abbreviazioni, si scrive: *kauredge, rekhub gundhaur, mud, dhum, punchum, dhawoth, neekhaudh*. Nello scrivere la musica si fa uso delle lettere iniziali di questi vocaboli, eccettuato il primo. In vece dell'iniziale del primo vocabolo, cioè del più grave (*kauredge*), si fa uso del vocabolo *swara* o *sur*, che significa enfaticamente la *nota* od il *suono*, designandola così come la base delle altre, secondo l'ufficio necessario che fa nella scala musicale.

Sir William Jones soggiunge: « Nel sistema di scrittura musicale del *vina*, il nome di ciascuna consonante indiana contenendo di sua natura la vocale breve *a*, vi sono cinque suoni che si esprimono con semplici consonanti, e i due altri con vocali brevi contenute nei loro nomi. Sostituendo vocali lunghe alle brevi, il valore di ciascuna nota diventa doppio; allorché la si vuole ancor prolungare si fa uso di altri segni. Le ottave inferiori o superiori delle scale, la legatura delle note, l'accelerazione del movimento, la finitezza di esecuzione ed il metodo per suonare lo strumento, tutto questo s'indica con piccoli cerchi, elissi, linee curve o rette, orizzontali o perpendicolari situate in diversi modi. Il termine del canto si indica col fiore di una pianta chiamata *loto*, ma la misura e il ritmo s'esprimono colla prosodia dei versi e colla durata comparativa di ciascuna sillaba, con ciascuna nota o gruppo di note che vi corrisponde. Se ben comprendo i musicisti indiani, dirò che essi conoscevano non solo il genere cromatico, ma anche l'« enarmonico ».

La scala regolare degl'Indostani corrisponde quasi al nostro modo maggiore di *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*. Quando le stesse sillabe sono applicate a note che compongono il nostro modo minore, s'indicano con epiteti che esprimono il cangiamento di modo.

Gl'Indostani ammettono nella loro ottava ventidue *s'rafi's* o quarti e terzi di toni. I loro modi sono numerosissimi; dicono essi che al tempo di Crishna ne avevano sei mila. Soma, uno dei loro autori di musica, conta novecento sessanta diversità possibili nella scala musicale, fra le quali ciò nondimeno egli scelse ventitre modi primitivi come i soli praticabili. Vuolsi notare che il vocabolo indostano *raga*, che noi traduciamo *modo*, significa esattamente una passione od un'affezione dello spirito, essendo ciascun modo destinato, secondo la definizione di Bhérat, a risvegliare una sensazione.

Paterson, nella sua *Notizia sulla scala musicale degli Indostani* (*Gamas, or musical scale of the Hindoos*), è d'opinione che gli antichi Indostani non avessero che trentasei melodie, cioè sei ragas, e trenta ragines, che erano applicate a ciascuna stagione dell'anno, e a ciascun'ora del giorno e della notte. Nei tempi antichi queste melodie erano senza dubbio applicate anche al culto de' diversi Dei. Anche oggi un Indostano avrebbe per un ignorante il musico che cantasse in una data stagione il raga fatto per un'altra.

I principali strumenti in uso fra gl'Indostani sono: 1° il *tanbura*, che è formato da una zucca con un gran manico; ha tre corde, due delle quali sono accordate all'unisono, e la terza un'ottava superiore. Queste corde si battono con un plettro che ha la forma

di un cuore ; 2° la *sauringas* o *syringas*, che assomiglia al violino europeo. Le corde sono di budello. Ve ne hanno quattro e qualche volta cinque, che sono accordate in quarte. Si suonano con un arco e sono fissate al manico dello strumento come quelle del nostro violino. Le *sauringas* del Cascemir sono più grandi, ma si tengono e si suonano allo stesso modo ; 3° la *cithare* degli Indostani porta corde di metallo. La si suona con un arco. Lo strumento di percussione in uso è un piccolo timballo. Si attaccano due di questi strumenti ad una cintola, che si pone intorno ai fianchi, e si battono colle dita delle due mani.

La musica in uso oggidì in tutte le parti dell'India sottomesse all'Inghilterra non differisce punto da quella coltivata in Europa. Calcutta specialmente fu visitata da distinti artisti cantanti ed istrumentisti. L'orchestra del teatro di questa città alcuni anni fa era composta di parecchi violini, di un contrabasso, di due violoncelli, due fagotti, due flauti, due clarinetti, due corni, due trombe e timballi. I più distinti cantanti erano il Wilson, Bianchi e Lacy, e le signore Cooke, Kelly e Williams. Il loro direttore era Delmar. Vi si diedero alcuni concerti da stranieri, ma che erano più spesso Inglesi. Il prezzo dei biglietti di concerto era di sedici *rupie* ; quello della lezione dei professori varia da otto a sedici.

CAPITOLO V.

Della Musica cinese.

I materiali necessari per comporre la storia della musica cinese sono pochissimi, e tutto ciò che esiste si trova sparso in volumi la maggior parte dei quali sono incomprensibili per noi. La tradizione fa risalire l'origine della scienza ad un'epoca lontanissima. Alcuni scrittori cinesi ne attribuiscono l'invenzione a Fo-Hi, loro primo sovrano (contemporaneo di Noè, secondo gli uni, e secondo altri, Noè stesso), il quale, per quanto ne scrive Goguet (nella sua *Storia della Cina*) aveva costruito una bella lira ed una chitarra ornata di pietre preziose, che producevano una nobile armonia modificavano le passioni, rendevano l'uomo virtuoso e lo alzavano alle celesti verità. Ciao-Hao, e dopo lui Confucio, contribuirono molto ai progressi della musica. L'ultimo aveva composto un libro su questa scienza; ma, secondo Klaproth (1), quest'opera fu bruciata dall'imperatore Shihuangti che fioriva 200 anni circa avanti G. C.

La musica era certamente assai stimata dai primi Cinesi; essa si chiamava *la scienza delle scienze*, la *ricca sorgente d'onde scaturiscono tutte le altre*.

Amiot, come tutti gli altri missionari, parla con ammirazione dell'abilità dei Cinesi nella musica. Questo stesso Amiot scrisse quasi un volume per provare che Linghen-Kouei era superiore a Hermes Trime-

(1) Vedi il *Journal asiatique*, novembre 1823.

gisto, e che il *Kin* di Pin-mo-kai superava la lira di Amfione (1). Amiot confessa ciò nondimeno che la loro musica era figurata e metaforica, e che consisteva in suoni muti e rari, come quelli della sfera. Bizzarra qualità per la musica!

Sarebbe inutile il voler discutere la verità di queste relazioni iperboliche sulla preminenza dell'antica musica cinese, perchè niun mezzo vi ha per verificarle o confutarle; ma soffermandosi ad un'epoca più moderna si trovano in un'opera assai rara, intitolata *La storia della grande e rinomata monarchia della Cina* di Alvarez Semedo, particolari curiosissimi sulla musica e sugli strumenti di musica cinese. L'autore di quest'opera fa menzione dell'alta stima che si professava nella Cina per quest'arte, e dice che la principale cura di Confucio era di farla imparare al popolo. Sfortunatamente aggiunge egli, gli antichi libri che trattano della musica si sono smarriti, e l'antica musica è ora negletta.

I Cinesi facevano principale uso della musica nelle loro commedie. Avevano anche de' musici che impiegavano nelle loro feste, ed una specie di ciechi menestrelli che andavano di contrada in contrada suonando per le feste, pei matrimoni, pei giorni di nascita, ecc. I preti si servivano finalmente della musica nelle cerimonie funebri e religiose. Questa musica sacra non differiva molto dal *canto-fermo* della

(1) Questo Linghen-Koueì viveva, dicesi, mille anni avanti Orfeo. Gli si attribuiscono queste notevoli parole: « quando io scuoto le corde armoniche, gli animali più indomiti mi vengono d'intorno, e saltano di gioia ».

Chiesa romana. Non alzavano le loro voci per toni e semitoni, ma per terze, quinte ed ottave. Avevano dodici toni, sei ascendenti e sei discendenti, e nel loro canto cinque note erano uguali alle nostre. Per apprendere la musica, essi non si servivano di alcun sistema di notazione, e nemmen la scrivevano con segni di sorta. Allorchè cantavano assieme, il loro canto era all'unisono e senza armonia, ma per lo più una sola voce era accompagnata da un solo strumento. Il loro strumento principale era di metallo: conteneva campanelle d'ogni specie, cembali, sistri, ecc.; un altro era fatto di diaspro, e somigliava alla nostra *squadra*, meno la parte inferiore che era molto più larga. Questa si suonava battendovi sopra con bacchette. I Cinesi avevano pure tamburi e timballi di piccola e grande dimensione, uno strumento che si avvicinava assai alla viola con corde di seta, ed un violino che si suonava con arco. I tre loro principali strumenti a corde ne avevano sette; Sèmedo parla con lode degli effetti ch'essi producevano allorchè erano suonati da un abile musico: ma nulla dice sulla loro forma; non si sa se rassomigliassero all'arpa od al liuto. Avevano anche flauti ed uno strumento formato con leggeri pezzi di legno attaccati insieme, che si battevano gli uni contro gli altri come le castagnette. Sèmedo dà anche la descrizione d'uno strumento che è evidentemente la siringa o flauto di Pane.

Gemelli Careri, che viaggiò in Cina nel 1696, diede la seguente descrizione della musica dei Cinesi: « Gli strumenti della musica cinese differiscono intieramente dai nostri per la forma e pel modo di suonarli.

Essi sono di pietra, di bronzo e di pelle di animale tesa in diversi modi. Vi sono strumenti ad una corda, a tre ed a sette, che sono della specie dei liuti e dei violini. Un'altra specie di strumenti molto più antica ha qualche analogia colla nostr'arpa; ma le corde non sono nè di budello nè di metallo, ma sibbene di seta attortigliata. Gli strumenti a fiato hanno maggior perfezione, se si può applicare questo vocabolo ad una musica che non ha varietà alcuna di tonalità, che non stabilisce alcuna differenza fra il soprano, il tenore o il basso, che non adopera nessuna di queste gradazioni che sono l'incanto della musica, di cui non si trova la minima traccia di armonia. Alcune volte si sentono cento musici che cantano l'istessa nota senza mai cangiar di tono ». I Cinesi fecero poco progresso nella musica dal tempo di cui parlano Semedo e Careri. La loro scala era certamente la scala diatonica dei Greci. Essa è formata di cinque toni, e (contro l'opinione di Burney) due semitoni. Il loro canto rassomiglia molto a quello degli Scozzesi. L'abate Roussier nel secondo articolo della sua *Memoria sulla musica degli antichi*, riproduce un'antica scala musicale di sei note, che Rameau ci ha conservata. L'abate Roussier e Rameau differiscono fra loro in quanto alla natura della scala; secondo l'ultimo, forma con una progressione di quinte ascendenti la scala scozzese, aggiungendo soltanto una nota per completare l'ottava, come *do, re, mi, fa, sol, la*. Il solo *specimen* di musica cinese dato da Rousseau nel suo *Dizionario di musica*, e che è tolto dalla storia del P. Du-Halde, conferma l'opinione di Burney sulla scala di Rameau: perchè, eccettuato un passo del principio

della terza battuta, nulla vi ha di più Scozzese dell'insieme dell'aria. Burney (1) dice che tutti gli *specimen* di musica cinese che egli ha potuto riunire, sono dello stesso genere; ed il D. Lind, che stette per qualche tempo in Cina, dice che tutte le arie ch'egli aveva intese, rassomigliavano alle vecchie melodie scozzesi. Il D. Burney fa osservare che l'ottava prodotta togliendo la terza inferiore nei due tetracordi (come era tolta la seconda nell'enanarmonico d'Olimpo), dà esattamente la scala dell'abate Roussier. Conchiude esso in questi termini: « La scala musicale dei Cinesi presa in qualsiasi modo è senza dubbio scozzese. Non già ch'io voglia dire che una di queste nazioni abbia preso la sua musica dall'altra, o che tutte e due abbiano scelta quella dei Greci, benchè vi sia una gran rassomiglianza fra le tre. Questa somiglianza prova da una parte la loro antichità, e dall'altra che questi canti sono più naturali di quello che non lo sembrino a primo aspetto. I Cinesi sono estremamente attaccati ai loro vecchi usi, e del pari degli antichi Egizj, nemici delle innovazioni e dell'imitazione; il che prova ancora l'antichità di questa musica semplice; e siccome essa pare rassomigliar molto alle antiche melodie greche, puossi ben indurre che questa specie di musica sia naturale ai popoli di semplici costumi ne' primordii delle arti.

I Cinesi non si servono di barre per notare le misure, nè di alcun altro carattere per indicare il tono, la chiave ed il movimento. La loro scala per la musica instrumentale è assai imperfetta; i loro corpi di

(1) *Storia della musica*, dissert., vol. 1, p. 21.

musica militare e le orchestre dei loro teatri sono pure disagiati. Gli ufficiali inglesi che accompagnavano lord Macartney nella sua ambasciata paragonavano questi ai suoni confusi e scordati che si sentono alla fiera di Bartholomew; ed Ellis dice: « Migliaia di petardi e trombe di suono aspro, uditi insieme darebbero la più giusta idea possibile della musica militare dei Cinesi ».

Mostrarono i Cinesi la più grande indifferenza per la musica inglese allorchè intesero la banda di lord Macartney, e si contentarono di dire che questa non era fatta per le orecchie cinesi. In questa, come in qualunque altra cosa, seguivano l'esempio dei loro padri, perchè Amiot e Semedo parlano del loro disprezzo della musica europea. Il primo gli suonò una delle migliori composizioni di Rameau, *I Selvaggi ed i Ciclopi*; fu egli sorpreso del poco effetto che produceva nel suo uditorio. Ciò non ostante parevano essi bene istruiti dello scopo della musica, perchè uno di questi, dopo aver finito di suonare, disse: « Le nostre melodie vanno dall'orecchio al cuore, e dal cuore allo spirito; noi le sentiamo, noi le comprendiamo, ma non possiamo dir di comprendere la musica che voi ci avete eseguita; essa non ci commuove punto ». Amiot aggiunge: « La musica è la lingua del sentimento; tutte le nostre passioni hanno i loro toni corrispondenti ed il loro proprio linguaggio, per conseguenza la musica per essere bella deve essere d'accordo colle passioni che vuol esprimere ». I Cinesi moderni hanno la stessa opinione di quelli del secolo decimosettimo, cioè della superiorità della loro musica; ed allorchè gli Inglesi del-

l'ambasciata di Macartney se ne fuggirono dal teatro al solo intendere i primi suoni delle loro orchestre, mostrarono essi lo stesso stupore che proveremmo noi al vedere un uomo rimanere insensibile agli accenti di uno dei più armoniosi nostri cantanti.

L'opinione di sir Giorgio Haunton sulla musica cinese pare sia più favorevole di quella di Ellis e di quasi tutti gli altri suoi compagni. Egli dice che i Cinesi hanno una gran varietà di strumenti fatti sullo stesso principio, e destinati a produrre gli stessi effetti di quelli d'Europa. A Zhe-Hol, aggiunge egli, i cantanti sanno sì ben modulare le loro voci, che in lontananza rassomigliano a' suoni dell'armonica, e fra i *gentlemen* dell'ambasciata, i più intelligenti di musica, restarono meravigliati della loro esecuzione.

La musica forma una parte inerente alla composizione di un dramma cinese. Il vescovo Hurd nota che i canti adattati alle loro preghiere rassomigliano moltissimo a quelli dei Greci, ed hanno un non so che di conforme al carattere degli antichi cori (1). Tutte le loro poesie si declamano con una specie di recitativo misurato. I Cinesi non adoperano sempre la musica nei loro drammi e nelle loro rappresentazioni teatrali col solo scopo di divertire; è solo quando l'autore vuol ottènerne il sommo della passione, che questi la chiama in suo ajuto per dare alle parole la forza necessaria a produrre l'effetto che si propone (2). Sir Giorgio Saunton narra che a Turon, nella Cocincina, l'ambasciatore assistè

(1) *Discours sur l'imitation pratique.*

(2) *Voyage à la Chine par Timbowsky.*

alla rappresentazione di un'opera storica, in cui i recitativi, le arie ed i cori erano regolari tanto quanto in un'opera italiana, e che fra le attrici cantanti ve erano alcune abbastanza piacevoli.

Circa gli strumenti in uso fra i Cinesi noi aggiungeremo a quanto già dicemmo con Semedo e Careri, che il loro più antico strumento è il *bisen*. Esso ha la forma di un uovo con cinque fori, senza contare l'imboccatura, tre superiori e tre inferiori. Amiot pretende di aver trovato tracce di questo strumento 3000 anni avanti G. C. Parla con lode del *kín* e del *chè*; e di quest'ultimo dice che noi non abbiamo in Europa alcun strumento che gli si possa preferire. Tutti e due portano corde; il primo ne ha sette, il secondo venticinque, tutte di seta attortigliata.

Burney parla di un solo strumento cinese che egli ha veduto a Parigi presso l'abate Arnaud, cui apparteneva. Non aveva alcun semitono; era una specie di *sticcado* che consisteva in listelli di legno di diverse lunghezze, sonore come se fossero state di metallo. Erano queste trasversalmente collocate su di un vaso vuoto che rassomigliava alla carena di un battello. La sua estensione era di due ottave. I Cinesi hanno per verità una grande varietà di strumenti; le donne suonano in generale strumenti a fiato, come il flauto ed il flagioletto. Quello preferito dagli uomini rassomiglia un poco alla chitarra.

La loro musica sacra si compone principalmente di timballi e campane di ogni dimensione. Essi hanno ancora uno strumento detto *kin*, che è una pietra tagliata in forma di una squadra da legnaiuolo. Ciascuna pietra è sospesa per un lato da una cornice

di legno, e si suona battendolo con un piccolo martello rotondo che rassomiglia ad un *gong* che è pure uno strumento cinese. Hanno essi parecchie specie di flauti e diversi strumenti a corde del genere del liuto e della chitarra, il cui corpo è fatto ordinariamente con zucche. Il *king* pare sia lo strumento più piacevole all'orecchio degli Europei. Una zucca ed un bambù forma la sua base, e le canne di cui si compone sono collocate per modo, che rassomigliano ad una colonna d'organo. Porta tredici, e qualche volta diciannove canne, che si fanno suonare soffiando ed aspirando in modo, che il suono può prolungarsi a volontà. Una canna non suona che quando è turata, e si ponno aver tanti suoni, quante sono le canne che si ponno coprire colle dita. Per conseguenza si ponno suonare duetti su di un solo di questi strumenti, che ben accordati, potrebbero deliziare un orecchio il più delicato. I suoni sono dolci al pari degli strumenti a fiato. Non è abbastanza forte per suonarsi in una sala da concerto ed in un teatro, ma suonato in un gabinetto, e da abile musico produrrebbe un maraviglioso effetto.

CAPITOLO VI.

Della musica dei Persiani e dei Turchi.

Lo stabilire in modo esatto lo stato in cui si trovava la musica nella Persia nei tempi passati è cosa difficile a farsi per la mancanza dei documenti. Ciò nonostante vi ha luogo a credere che quest'arte fosse più generalmente coltivata e portata ad un maggior

grado di perfezione prima della conquista fatta di questa regione dai Maomettani nel secolo VII, che non lo fosse dopo quest'epoca.

Una delle conseguenze di tale conquista fu la distruzione delle arti e della letteratura de' Persiani. Hagi-Khalpa dice che allorchè i Musulmani conquistarono la Persia, Saad figlio di Abu-Wakhas scrisse a Omar (che era secondo califfo presso Maometto), onde gli mandasse un gran numero di libri, ma che Omar diede ordine di distruggerli come inutili e pericolosi alla fede. Furono questi tutti abbruciati, e così (dice Abu-Khaldun) perirono le scienze degli antichi Persiani nell'anno 643 dell'era volgare. Fu sì rigorosamente eseguito l'ordine di Omar, che la sola Opera relativa alla musica, scritta in lingua persiana, che sia conosciuta a' di nostri, è un manoscritto intitolato: *Heela Imaeli*, citato nel catalogo dei manoscritti annessi alla *Storia di Nadir-Shah* di M. Fraser.

La terza parte di quest'opera tratta degli strumenti di musica; ma siccome non ha alcuna data, non si può determinare a quale epoca appartenga; noi dobbiamo dunque seguire altre guide nelle nostre ricerche sulla musica dei Persiani.

La musica vocale ed istrumentale dicesi fosse stata introdotta in Persia da Gjem-Shid, che fu il quinto sovrano della prima dinastia. Nizarmi, scrittore persiano citato da William Jones, vanta molto la musica degli antichi Persiani. Egli descrive con ammirazione le feste musicali di Tarviz, uno dei regni della Persia, verso il 590. Sir Jones dice che i Persiani avevano 84 modi, i quali assumevano la loro

denominazione dal nome di diverse località. I principali sono stabiliti, come quelli dei Greci, coi nomi delle diverse regioni o città, come il modo di Ispahan, quello di Irak, d'Hegiaz, ecc. W. Jones mette in dubbio se questi modi siano una successione di suoni che si uniscono con giusta proporzione ad una nota principale come le nostre, oppure una specie di melodia particolare. Se consideriamo alla dolcezza della lingua dei Persiani, alla forte accentuazione dei vocaboli, e alla bellezza dei canti che vi sono adattati, possiamo concludere che questo popolo ha una melodia naturale e commovente (il che per verità costituisce un genere di musica), ma che non possiede però che una imperfetta idea della teoria di quest'arte sublime.

Tangoiu, nel suo *Viaggio in Persia*, dà la descrizione delle feste funerarie dei Persiani; la musica vi tiene una parte importante. Queste feste si chiamano le *Tazies* o *Desolazioni*. Furono istituite in memoria del martirio degli imani Hassan e Hussein, figlio d'Ali. « È assai malagevole (dice Tangoiu) di dare una descrizione di un tale spettacolo anche dopo avervi assistito. Lo scopo di queste tazies è di ricordare al popolo il martirio di Hassan e Hussein, che perirono amendue a Kerbeles in una gran battaglia datasi contro il famoso califfo Yezide. Queste feste cominciano al primo di Mouazzen. Durante questi giorni di duolo tutte le moschee sono coperte di nero, le piazze pubbliche e i passeggi sono coperti di larghe tele e di distanza in distanza si vedono parecchi altari ornati di vasi di fiori, di piccole campane e d'armi d'ogni specie. I mollah dall'alto di tribune cantano con voce lugubre inni sacri e lamentazioni,

e tutta l'assemblea risponde loro con lacrime e sospiri. In questa festa straordinaria vi compariscono due grandi moschee di legno dorato portate da più di 300 uomini. Tutte e due sono ornate di specchi esornate da piccoli minaretti. Alcuni ragazzi, collocati nelle gallerie, cantano poi inni sacri, la cui dolce armonia ricompensa gli uditori delle grida lamentevoli che hanno loro prima intronate le orecchie.

Lo stesso scrittore così parla della musica generale dei Persiani: « La musica può molto su l'animo di questo popolo; ma come tutte le altre arti ell'è ancora ne' suoi primordii. È dessa ciò nonostante molto più dolce che quella dei Turchi, ed il canto de' Persiani, accompagnato da ciò che noi chiamiamo *fortiture*, è meno monotono che quello dei Turchi. Il *nei*, specie di flauto, dà, quando è ben suonato, un certo genere di melodia preferibile ai soporiferi accenti dei loro strumenti a corde. Quanto alla loro musica militare, io credo sia impossibile trovar nulla di più barbaro. Immaginatevi il suono di moltissime trombe di otto e dieci piedi di lunghezza, in cui si soffia a tutta possa; aggiungetevi i tamburi e timballi, ed avrete una giusta idea dell'orribile frastuono che ogni dì si sente al palazzo del re, e che ripetesi in tutta la città. Questi concerti militari, eseguiti sulla cima di un'alta torre, sono una delle prerogative del re e della famiglia reale; questi si rinnovano tutte le mattine al sorgere del sole e tutte le sere al suo tramonto ». I Curdi, che fanno parte delle forze militari dei Persiani, hanno bande musicali composte di piccoli tamburi attaccati alle selle de' cavalli, ed una specie di clarinetto di suono aspro e stridente.

Il frontispizio dell'opera di Tanguin rappresenta l'interno di un harem; fra un gruppo di sei donne se ne vedono due che suonano avanti il sultano, l'una, una specie di tamburino e l'altra una chitarra. Questo fatto è molto singolare, perchè sir R. K. Porter, che penetrò nell'harem dello shah, non vi trovò un solo strumento di musica.

La musica fa parte delle cerimonie nuziali dei Persiani. Sir R. K. Porter dice « che la giovane fidanzata è condotta il mattino delle sue nozze alla sua nuova abitazione da' proprii parenti e dalle donne; che in questo frattempo gli amici del marito si portano dal fidanzato, e dopo riuniti gli uomini delle due famiglie comincia la festa al suono degli strumenti e del tamburo ». Kotzebue, nella relazione dell'ambasciata russa in Persia già citata, dice che allorché l'ambasciatore arrivò a Erivan, le truppe presentarono le armi, batterono i tamburi e i zuffoli suonarono l'aria nazionale inglese *God save the King*. Lo stesso autore dice, parlando di un divertimento che si diede all'ambasciatore ed al suo seguito: « La musica consisteva in una chitarra, una specie di violino a tre corde, due tamburini ed un cantante. Costui per le sue orribili smorfie pareva convulso. I musici non suonavano male, ma l'insieme rassomigliava ad un concerto di gatti. Tre bei giovanetti tenevano piccole castagnette di metallo che battevano accompagnando la danza ».

Sir John Malcolm, nella sua *Storia della Persia*, dice che i Persiani considerano la musica come una scienza, ma che pare abbiano in essa fatto pochi progressi. « Hanno, dic'egli, una scala e diversi generi

di melodie che adattano alle loro canzoni secondo che sono patetiche, voluttuose, gaie o bellicose. La voce è accompagnata da un qualche strumento; ma non si ponno credere più avanti nella scienza musicale che gl'Indiani, da cui pare abbiano appreso ciò che sanno.

« Le loro arie sono spesse volte piacevoli, benchè in generale siano monotone, ed interamente prive di quella varietà di espressione che costituisce l'effetto della musica ».

Se questi dati sulla musica de' Persiani sono esatti, essi non ci provano certo che quest'arte sia giunta appo loro ad una grande perfezione. La monotonia del tono e la mancanza di varietà provano abbastanza la mediocrità della loro musica.

I principali strumenti dei Persiani furono già descritti; noi dobbiamo aggiungere che l'arpa pare sia già stata conosciuta in questo paese, benchè oggidì non se ne faccia più uso. Su di un arco trionfale vicino a Kurmanshah, a dieci giornate nord-est di Bagdad, si vedono i frammenti di diverse sculture, fra le quali ve ne ha una che rappresenta un battello pieno di donne che suonano l'arpa. Il maggiore O'Niell diede un disegno ed una descrizione di questa scultura: egli dice esservi luogo a credere che fra i moderni Persiani non esista alcuno strumento che rassomigli a quest'arpa, e che non potè aver notizia veruna sull'epoca in cui fu costruito questo monumento. Le figure vi sono perfettamente conservate, e le corde dell'arpa sono bastantemente visibili.

Il seguente passo tratto da un poema intitolato: *Mirahi-Iskhandir*, scritto da Amir Khosru, poeta

persiano che vivea verso l'anno 1315, prova anche che l'arpa era in uso in quest'impero. « I dolci suoni dell'arpa salivano al cielo, e dall'orricanno scendeva l'onda color del rubino; i dolci suoni del liuto attraevano gli angeli dal cielo. L'organo e il dulcimer coi loro suoni maravigliosi spandevano una dolcezza deliziosa ».

Dalla relazione di Hussard, amator di musica ed uomo di merito, che occupava in Persia un posto diplomatico, pare che i dervisi persiani cantassero in coro. In certi giorni essi tengono riunioni presiedute dal loro superiore, ballano al suono del flauto e del tamburo, girando su loro stessi con una maravigliosa rapidità. Vi sono parecchie sette di questi fanatici, e quelli che più coltivano la musica sono i *Mewliachi* o *Mewlevvi*. Essi abbandonano spesso la propria abitazione per accompagnare le armate nelle loro marcie; ed allora cantano, in onore dei capi, versi accompagnati dal flauto e da una specie di piccolo tamburo. I cori che Hussard ha potuto intendere erano cantati da queste bande di dervisi. Ve ne sono di diversi tuoni. « Alcuni di questi cori, dic'egli, rassomigliano al primitivo canto ecclesiastico, gli altri sono esattamente simili a quello oggidì in uso. Le loro melodie hanno in generale molta originalità. Esse sono espressive e ben s'accordano col senso delle parole. Le une sono piene di grazia e passione, le altre sono maestose e sublimi. Ve ne sono finalmente di quelle che sono di un carattere oltremodo allegro e caratterizzano perfettamente il genere di ballo proprio a questo popolo. Le loro arie sono corte e bellissime nei loro diversi generi. Il cangiamento di

tempo, che s'incontra qualche volta, rassomiglia assai alla musica drammatica francese; esso non dispiace e non pare affatto fuor di posto. L'estensione delle loro arie non è maggiore di un'ottava e mezza da *do* a *fa*, e per conseguenza trasportandole secondo le circostanze, esse sono al corista di tutte le voci (1).

La musica dei Turchi trae la sua origine da quella dei Persiani; prima che regnasse Amurat quest'arte era da essi nè coltivata, nè conosciuta. Allorchè questo principe conquistò Bagdad, egli ordinò l'eccidio generale dei Persiani; ma un arpista, per nome Sach-culi, gli suonò un'aria sì dolce e commovente, che il sultano, commosso, condonò l'esecuzione di tal sentenza. Il musico e quattro de' suoi compagni vennero condotti a Costantinopoli, e furono essi che apportarono la cognizione della musica fra i Turchi. Sotto Maometto IV la musica fece grandi progressi mercè l'opera d'Osman-Effendi, abile musico che insegnava assai bene la sua arte, e formò molti allievi. Il principe Cantemir ciò nondimeno fu il primo che applicò la notazione alle arie turche. Egli dedicò un volume di melodie, divenuto oggidì assai raro, ad Achmet II. I Turchi stimano molto quest'opera, ma poco se ne servono. Essi compongono, eseguiscano a memoria, e nulla conservarono della notazione del principe Cantemir. Ciò nonpertanto hanno essi un sistema regolare, e la loro musica non solo ha tutti i tempi ed i toni della nostra, ma ha ancora di più de' quarti di toni, il che la rende più ricca di modulazioni, e per conseguenza più melodica. La musica

(1) Vedi l'*Harmonicon*, vol. 1, p. 186.

forma una parte essenziale dell'educazione fra le classi elevate. Il sultano ha un corpo numeroso dei migliori musici di Costantinopoli. Essi suonano all'unisono o all'ottava: quest'esecuzione, benchè priva d'armonia, secondo il senso musicale di questo vocabolo, produce un effetto marziale ed imponente.

Gli strumenti musicali dei Turchi sono: 1° il *keman*; 2° l'*ajakli-keman*; 3° il *sine-keman*; tre strumenti del genere del violino, che rassomigliano al violino nostro, alla viola di gamba ed alla viola d'amore; 4° il *rebab*, strumento a due corde, che si suona con un arco. Ha la forma di una sfera, oggidì se ne fa poco uso; 5° il *tanbur*, questo strumento ha otto corde ed un lungo manico su cui è segnata la scala dei toni. Questo si suona per mezzo di una piccola laminetta flessibile fatta con iscaglia di tartaruga; 6° il *nei*, flauto di canna, strumento in uso presso le persone di alto ceto; 7° *ghirif*, specie di piccolo flauto o ottavino; 8° il *mescal*, che rassomiglia alla siringa, composto di 23 canne d'inequal lunghezza, che danno tre suoni diversi secondo il modo di soffiarvi dentro; 9° il *santir* o *psalterium* somigliante al nostro; 10° il *qanon*, che è anche un psalterium con corde di budello di gatto. Le odalische lo suonano con plettri di scaglia di tartaruga. I Turchi hanno inoltre strumenti militari, come: 1° il *zurna*; 2° la *kaba-zurna*, grande e piccolo oboe; 3° il *boru*, tromba di stagno; 4° il *zil*, o cimballi; 5° il *daul*, o gran tamburo; 6° il *tombaleh*, o piccolo tamburo; 7° il *kios*, gran tamburo di ottone; 8° il *triangolo* è finalmente uno strumento composto di piccole campane sospese sotto una mezza luna capovolta, che è fissata ad un bastone di sei piedi di

altezza. I nostri lettori avranno veduti strumenti di questo genere presso i corpi di musica militare.

Fra gli strumenti a fiato de' Turchi si nota ancora una specie di flauto detto *solamanie*. È aperto alle due estremità, senza alcuna imboccatura, di modo che il suonarlo è cosa difficile. Questo strumento è quello dei dervisi *Mertavi*, che sono celebri pel modo con cui lo suonano. È fatto con una canna di legno sottile. Il *sumara* è pure una specie di flauto doppio; si fa uso della prima canna per eseguire l'aria, e dell'altra per fare l'accompagnamento del basso.

Il ballo dei dervis della Turchia (che rassomiglia molto a quello dei religiosi persiani, di cui abbiamo già parlato) fu spesso descritto dai viaggiatori, ma nessuno di questi ne pose mai una descrizione così bella e precisa quanto quella data da Farlane nell'appendice della sua bell'opera intitolata: *Costantinopoli nel 1828*. « La musica, su cui questi dervis eseguono le loro capriole, è composta di tamburi grandi e piccoli, e di flauti turchi. La cerimonia comincia con preghiere; poscia i religiosi si pongono a cantare una specie d'aria dolce e lenta, girando attorno prima lentamente ed in tempo col canto; indi questo movimento si accelera progressivamente fino a che sia giunto ad un turbine rapido che dura circa dodici o quindici minuti, sempre accompagnato dai suoni stridenti del coro. Dopo piccola pausa, ricomincia un secondo ballo, poi un terzo più rapido e selvaggio dei precedenti. Allora le grida di *allah*, il *allak*, la *illa*, il *allah* si fanno sentire più forti di prima. Il movimento della musica (dice Farlane, descrivendo questo terzo ballo, cui assistè a Pera) era più vivo

e più agiato. Il suono dei flauti era più acuto, quello dei tamburi e piccoli tamburi d'Oriente più forte; i danzatori aggiravansi e segnavano la loro orbita col sudore che cadeva a goccioloni sul palco. Gli occhi degli spettatori brillavano di gioia; scomparsa era l'immobilità della loro fisionomia e dei loro corpi; parevano elettrizzati e porgevano una ben giusta idea dei miracoli che operava la musica degli antichi. L'effetto musicale era aumentato dalla rapida rotazione che facevasi loro dinanzi, e da questa misteriosa e ciò nonostante reale connessione che esiste fra il suono ed il movimento. La cupola risuonava e si scuoteva per il rombo dei musici, ed anche a' miei occhi tutto il Tèchrè pareva girasse con questi forsennati danzatori ».

CAPITOLO VII.

Musica degli Arabi.

Come tutti gli altri popoli d'Oriente, gli Arabi vantano un'alta antichità, ma nulla si sa precisamente della loro origine e dei loro antichi costumi, eccetto che essi condussero una vita selvaggia ed errante, sempre armati contro gli uomini, e che sempre si dovevano tener preparati a respingere i loro attacchi. Tutto ciò che è possibile a indursi si è che gli Arabi del deserto ebbero in tempi antichissimi strumenti di musica, nomi per le loro note, e che erano molto sensibili alla melodia. Ciò nonostante i loro liuti, i loro flauti erano senza dubbio assai

semplici, e la loro musica, come dice sir William Jones, non doveva essere che una specie di recitativo naturale su cui dicevano i loro versi elegiaci.

Il saggio che qui porghiamo dell'origine e dei progressi della musica in Arabia è tolto da un'opera orientale (1). Prima che si stabilisse l'islamismo, gli Arabi erano già celebri nella poesia e nell'improvisar versi.

Le altre arti però erano loro quasi ignote, perchè in questo tempo essi non formavano che tribù erranti e ben poco disposte alla coltura delle arti proprie di popoli civili. La loro musica ed il loro canto non erano altro che gridi coi quali essi incitavano i loro camelli; e l'arte dei loro cantanti, che essi chiamavano *hadis*, cioè vetturini, consisteva in accenti selvaggi che potevano servire ad esprimere le passioni brutali di questi conduttori di mandre.

Allorchè la religione di Maometto cominciò a modificare le passioni dei Beduini, e quando questi divennero conquistatori del mondo, sdegnarono tutto ciò che non aveva rapporto immediato col Corano e colle sue leggi. Non si erano ancora famigliarizzati colla musica e le pantomime, e non conoscevano che i canti del deserto; ma facendosi padroni dei tesori della Grecia e della Persia, acquistaron gusto pei piaceri della vita. Diventarono educati e investigatori. Allora i musici greci e persiani viaggiarono nelle provincie della Mecca, si posero al servizio degli Arabi, che gli accolsero con entusiasmo. Si videro poscia

(1) Dall'opera cioè di Abdallah ben Khaledune tradotta da Jackson.

serger celebri cantanti arabi e persiani, cioè *Mechit* il Persiano, *Tawis Saib Hathir*, maestro di *Abd-allah*, figlio di *Giafer*; e gli Arabi adottarono il genere di musica dei Persiani. Poscia *Moid-ebn-cherih* ed altri celebri musici perfezionarono l'arte del canto finchè giunsero gradatamente al più alto grado di perfezione di cui era il loro sistema suscettivo. Sotto gli *Abassidi*, Bagdad era il centro della miglior scuola di musica.

Verso questo tempo s'inventarono costumi pei danzatori, castagnette pel loro uso e parecchie specie di balli, ciascuno dei quali aveva la propria musica. Si composero pure pantomime; e questi costumi, questi strumenti, questi balli e queste pantomime divennero popolari a Bagdad. Il gusto poi della pantomima si propagò sempre più e si estese in tutte le regioni che avevano qualche relazione coll'Arabia.

Le *Mille ed una notte* fecero popolare il nome di *Haron-al-Rescid*; questo calisso, che regnò dal 786 all'809 era grande amator di musica. Egli aveva per amico e confidente un celebre suonator di flauto per nome *Ishac*. Le arie composte da *Abu-Giafar*, della famiglia degli *Abassidi*, formano ancora la delizia degli Arabi, e si attribuiscono effetti meravigliosi alla musica del calisso *Abu-Nasr-Mohamet-al-Farabi*, che si chiamava l'*Orfeo arabo*. Per quanto si ritrae da una collezione di antichi manoscritti che si trova nel Museo britannico pare che essi conoscessero una specie d'informe armonia prima dell'anno 1060.

La musica araba è tutta in terzi di toni del genere enarmonico, e *Ginguené*, in un articolo dell'*Enciclopedia metodica*, dice che gli Arabi come gli altri

popoli d'Oriente non passano mai da un suono ad un altro, qualunque ne sia la distanza che li separa nel salire o discendere, senza percorrere tutti gl'intervali intermedi. Queste continue scivolature della voce, che a noi sono insopportabili, costituiscono per essi l'incanto della loro musica e la grazia del loro canto. Essi hanno nessuna cognizione dell'armonia, dice ancora Ginguené, e nei loro concerti tutte le parti suonano all'unisono o all'ottava su strumenti a corde. Qualche volta toccano tutte le corde insieme per avere più o meno effetto, o per meglio dire maggior romore. È facil cosa il figurarsi gli accordi strazianti che questi producono; ma la loro ignoranza nell'armonia fa il loro orecchio insensibile a questa discordanza. I loro principali strumenti sono del genere di quelli detti a percussione, che si battono colle dita o colle unghie. Hanno per verità, dice Burney, un flauto detto *nai*, il cui tubo è fatto con un pezzo di canna con un'imboccatura d'ottone. Ed è al suono di questo strumento che ballano i dervisi; due o tre musicisti stanno nella galleria che circonda la moschea; l'imano stà fra i dervisi; quando egli dà il segno, i flauti cominciano a suonare, ed i religiosi girano intorno a loro stessi con un'ammirabile rapidità. Ad un altro segno dell'imano i flauti tacciono, i dervisi si fermano, e stanno ciascuno in un particolare atteggiamento. Hanno essi pure uno strumento detto l'*oud* o *coûd*, che rassomiglia al liuto, ed a cui attribuiscono un potere tanto meraviglioso quanto quello che i Greci attribuivano alla lira di Amfione, o i Cinesi al *kin* di Pin-mu-kai. Essi pretendono che ciascuna delle quattro corde abbia una

virtù particolare, la prima, per esempio, dà uno specifico certo contro la bile e la flemma; la seconda è un gran rimedio per la malinconia ed i vapori; la terza dà sanità e forza ai giovani d'ambo i sessi; e finalmente la quarta porta un'istantaneo soccorso ai temperamenti sanguigni; ma il potere di queste corde dipende essenzialmente dal modo con cui i suonatori le fanno vibrare. Essi hanno un *pizzicato* particolare per ciascuna azione e ciascuna passione. Il coraggio, la liberalità, tutti i nobili sentimenti sono ispirati da un modo particolare di pizzicar la corda; l'amore ed il piacere da un altro; il ballo da un terzo modo; il sonno, il riposo da un quarto. Ginguéné conchiude col dire: che la distanza che ne separa dagli Arabi, e la differenza che esiste fra il loro e il nostro modo di sentire e di vedere c'impedisce di poter formarci una giusta idea di questi effetti; ma la potenza che attribuiscono agli strumenti, alle loro corde ed al modo di suonare, ne prova però sempre, che questo popolo è dotato di una sensibilità diversa dalla nostra.

Gli Arabi dividono la loro musica in due parti: il *telif* (composizione), ossia la musica considerata nelle sue relazioni colla melodia, e l'*ikâa* (cadenza dei suoni), o la parte misurata della melodia che si applica soltanto alla musica istromentale. Hanno essi quattro modi principali, dai quali fanno derivare gli otto altri; e di più sei modi composti che sono formati dalla riunione dei precedenti. Per iscrivere la musica tracciano essi un rettangolo oblungo che è diviso in sette linee perpendicolari a ciascun lato, rappresentanti colle due linee dell'estremità otto in-

tervalli. I più alti portano un nome, che significa l'intervallo di tutti i toni: ed i sette altri, cominciando dal più basso, comprendono i sette nomi dei numeri persiani. Ciascuna linea ha un color suo proprio che si deve ricordare ugualmente che il nome degli intervalli. Da tutto ciò si può conchiudere che se la musica degli antichi Arabi era, come la pensa William Jones, molto semplice, quella degli Arabi moderni ha compiutamente perduto questo carattere di semplicità.

Oltre ai due strumenti già citati, gli Arabi hanno il *rehab*, il cui corpo ha la forma di una tartaruga, con un manico rotondo; ha tre corde che si suonano con un arco; il *tanbur*, che è una specie di mandolino con lungo manico; il *duff*, che rassomiglia al nostro tamburo, ed il *santir* al nostro salterio; il *kemangeh*, la cui forma è curva, il corpo è fatto con una noce di cocco spaccata, su cui è fortemente tesa una pelle: ha tre corde di budelle di gatto, o di crine; le si suona con un arco. Il *kemangeh* ed il *tanbur* sono gli strumenti dei musici ambulanti che accompagnano le danzatrici. Gli Arabi hanno un altro strumento che suonano coll'arco, detto *marabba*; è formato con una corda di crine ed una pelle tesa sul corpo dello strumento. S'accorda molto bene colle voci acute dei cantanti nei pubblici caffè. Il *shami* o *iami* è un flauto simile al *sulami*; sono amendue fatti con canne, ed aventi molti buchi. Il *buk* è un tubo di metallo di circa ventiquattro pollici di lunghezza, ristretto all'imboccatura, in cui si introduce una piccola canna che si allarga verso la punta inferiore, ove è largo quasi una mano.

Fra gli strumenti a fiato degli Arabi è notevole

un grande oboe chiamato *zamr* o *zurna*; ve ne ha di tre sorta, il grande, detto anche *gaba-zurna*; il medio, detto semplicemente *zamr*; ed il piccolo, chiamato *zamr-el-soghayr*. Dal primo si trae due ottave ed una terza; il secondo è una quarta più acuta del primo; il terzo è più alto di questo di un'ottava.

Gli Arabi hanno pure uno strumento somigliante ad una cornamusa, detto *zuggarah*; ed una tromba molto fragorosa, detta *nefyr*.

Le musiche militari degli Arabi si compongono anche di un gran numero di altri strumenti, che qui sarebbe troppo lungo descrivere.

CAPITOLO VIII.

Musica presso gli Ebrei.

Le Sacre Scritture fanno menzione di alcuni strumenti musicali inventati prima del diluvio da Giubal, uno dei discendenti di Caino (*Gen.*, iv, [21]); e ciò par confermato dall'opinione comune degli Orientali. Chardin riferisce che i Persiani e gli Arabi chiamano i musicanti e cantori *Kayna*, o discendenti di Caino. Gli strumenti inventati da Giubal par rimanessero in uso dopo il diluvio, od almeno i loro nomi sono sempre adoperati, ed occorrono negli ultimi libri del Vecchio Testamento. La musica nell'uso pratico è pressochè del continuo mentovata congiuntamente al canto e alla danza (*Gen.* xxxi, 27; *Esod.* xv, 20), e fu senza dubbio adoperata a perfezionare il primo e a regolar la seconda. Le donne in ispecie pare

l'applicassero ad uso siffatto fin da' tempi primitivi (*Esod.* xv, 20 ecc.). In un periodo posteriore comparvero donzelle straniere in Palestina, così come in Grecia e in Italia, le quali visitavano le città a somiglianza delle odierne Bajadere. La musica fu adoperata altresì in tutti i periodi ne' sociali convegni e nelle pubbliche feste, e Davide la introdusse nei riti religiosi (*Cron.* xxv, 1). I profeti altresì pare la considerassero come necessaria al loro ministero, e se ne servivano assai spesso per sublimare i loro spiriti fino all'ispirazione profetica (*2 Re*, III, 15). Nel caso di Davide che suona al cospetto di Saul abbiamo una prova evidente che l'effetto della musica per calmare il turbamento d'un intelletto sconvolto era già noto agli Ebrei.

Sarebbe assai interessante conoscere fino a qual punto gl'Israeliti durante la loro dimora in Egitto, ove divennero nazione, approfittarono della scienza musicale e degli strumenti di quella contrada.

Non è impossibile che i patriarchi avessero qualche nozione della musica e degli strumenti musicali prima del loro viaggio in Egitto; ma la presenza della musica fra gl'Israeliti non è positivamente indicata che dopo l'Esodo. Se si potesse prestar fede all'asserzione che il celebre dipinto a Beni-Assan rappresenta realmente l'arrivo degl'Israeliti in Egitto, sarebbe assai ovvio inferire ch'eglino possedevano una lira loro propria o più probabilmente adottata dai Cananei. Che conservassero gli strumenti che avevano prima di trasferirsi in Egitto, non pare dubbioso, qualunque possano aver accresciuto la loro scienza musicale e i loro strumenti durante la loro dimora in

questa contrada. Un popolo adotta gli strumenti musicali di un altro senza adottarne però la musica; se ciò avviene al di d'oggi, quantò più in quei tempi antichi nei quali la mancanza di note musicali faceva sì che ogni aria fosse trasmessa per tradizione soltanto. Quindi, quantunque non dubitiamo che gli strumenti musicali mentovati nella Scrittura possano trovare i loro tipi nei monumenti egiziani, noi non possiamo nemmeno conghietturare fino a qual punto gli Ebrei andassero debitori alla musica degli Egiziani, la quale ci è pressochè sì poco nota come quella degli stessi Ebrei.

Vuolsi ricordare che la musica e il canto erano coltivati nella regione da cui uscirono primamente gl'Israeliti (*Gen. xxxi, 27*), e che nella gente che Abramo condusse da Aram, e nella più numerosa presa da Giacobbe in Egitto, molte persone ci ebbero ad essere che coltivarono questa musica natia, che l'ebbero cara e la trasmisero ai loro figli. In Egitto gl'Israeliti trovavansi in mezzo ad un popolo infinitamente superiore in tutte le arti della civiltà, ed erano per conseguenza tenuti in disparte ed incapaci di appropriarsi tutto ciò che avrebbero potuto, se la rassomiglianza fosse stata maggiore. La loro condizione, altresì divenne a breve andare una schiavitù intollerabile — uno stato sommamente sfavorevole alla coltura della musica e delle altre arti, quantunque vi avessero, senza alcun dubbio, fra gl'Israeliti molti individui tratti dall'inclinazione o dalle circostanze a coltivare le discipline e le arti degli Egiziani, fra le quali la musica non era al certo dimenticata. Da tutto ciò si deduce che la musica nativa degli

Israeliti era assai simile a quella che esiste oggigiorno in Siria e nell'Asia occidentale, e che gli strumenti rassomigliavano ai più semplici di quelli che sono oggi in uso, mentre ci è forza rimanerci ignari rispetto al grado di avanzamento nella scienza musicale cui puossi supporre abbiano derivato dagli Egiziani; quantunque, per ciò che si riferisce agli strumenti, molte notizie possansi raccogliere dai monumenti di quest'antico popolo.

Rispetto alla natura della musica ebraica essa era senza dubbio del medesimo carattere essenziale di quella delle altre antiche nazioni, e di tutte le moderne orientali; consistente non tanto nell'armonia (nel moderno significato del termine), quanto nell'unisono o melodia. È questa la musica della natura la quale era assai comune appo i Greci ed i Romani. Dell'ebraica noi non abbiamo per vero alcuna informazione precisa; ma l'istoria dell'arte presso altre nazioni dee anche qui servirci di guida. Non era l'armonia di suoni diversi e dissonanti, bensì la voce formata secondo i toni della lira che costituiva la bellezza della musica antica.

Tu calamos instare leves, ego dicere versus, era la regola generale seguita nelle rapsodie musicali degli antichi, la quale entusiasmò sì fattamente il servo arabo di Niebuhr, che non poté tenersi dall'esclamare in disprezzo della musica europea: « Per Allah, questa è musica! Dio vi benedica! » (*Reisebeschreibung nach Arabien*, p. 176). Tutta l'antichità è piena di encomii di questa musica, mediante la quale vincevansi battaglie, conquistavansi città, sedavansi ammutinamenti e sommosse, risonavansi malattie

(Plutarco, *De musica*). Effetti simili a questi occorrono nelle Scritture, e furono già indicati. Perchè siffatti effetti sono prodotti così di rado dalla nostra musica? Appartengono essi alle cose che dennosi ancora innovare nella musica? Le parti diverse che abbiamo al presente sono invenzione de' tempi moderni. Rispetto al basso, al soprano, ecc., furono fatte assai poche osservazioni esatte. I vecchi, i giovani, le fanciulle, ecc., pare cantassero ciascuno la propria parte. La bellezza della loro musica consisteva al tutto nella melodia. Gli strumenti che accompagnarono nel canto questa melodia occuparono la parte d'un basso sostenuto; e se vogliamo applicare a questo coro ciò che ne dice Niebuhr, la bellezza dei concetti consisteva in questo « che altre persone ripetevano la musica pur allora cantata tre, quattro o cinque note più basse o più alte ». Tale ad esempio era il concerto di Miriam, in cui il *toph* o tamburello faceva l'ufficio di basso continuato; e Niebuhr ha osservato altresì che le donne arabe quando danzano o cantano nell'harem battono sempre il tempo su questo tamburino (*Reiseb.*, I, 181). A questo modo di esecuzione appartengono i salmi 20, 21 e 24, e quantunque sia assai possibile che questa musica monotona o piuttosto unisona non riuscisse interessante agli orecchi assuefatti alle progressioni, modulazioni e cadenze musicali, havvi alcun che in essa che andava molto a grado agli Orientali. Eglino l'amavano appunto perchè era monotona od unisona, ed altra non ne incontriamo dal Marocco alla Cina. Anche i colti Cinesi, la cui civiltà porge tanti punti di somiglianza con quella degli antichi Egizii, amano la

loro propria musica, la quale consiste al tutto nella melodia, ben più della nostra, quantunque non la disprezzino (Du Halde, *Cina*, III, 216).

Una musica siffatta può leggiermente far senza delle composizioni che segnano il tempo con note, e gli Ebrei non pare conoscessero le note musicali; imperocchè, che gli accenti servissero a tal fine rimane ancora a provarsi. Al postutto l'accento dee essere stato un mezzo molto imperfetto a tal uopo comechè antico. Gli Europei non conoscevano ancora le note musicali nel secolo XI; e gli Orientali non professano di averle conosciute che nel XVII. D'altra parte la parola *seluh*, che occorre nei Salmi e in Abacuc, può probabilmente essere un segno pel cambiamento di tempo, o per ripetere la melodia pochi toni più alta, o, come credono alcuni, per l'accompagnamento di musica intieramente istrumentale.

La musica ebraica vuolsi fosse di carattere stridulo, secondo la natura degli strumenti — arpe, flauti e cimbali — adoperati nel tempio.

Il modo di cantare sole canzoni era, a quanto pare, regolato da quello di altre canzoni nella medesima misura; e supponesi generalmente che molti de' titoli dei Salmi sieno destinati ad indicare i nomi di altri canti, secondo i quali i salmi avevansi a cantare.

È opinione assai diffusa che nei loro sacri servizi gli Ebrei non adoperassero la melodia reale, e si contentassero di quel canticchiare in uso al dì d'oggi nelle loro sinagoghe. Ciò pare assai dubbio. In materia siffatta non è sicuro arguire dall'uso de' moderni Ebrei; ed essendo il canto una cosa così sem-

plice e naturale, è assai difficile a credere che nei servizi solenni della loro religione gli antichi Ebrei si stessero paghi al mero canticchiare.

Le allusioni alla musica sono sì incidentali e concise, che non sarà mai possibile formare da esse un'idea compiuta dello stato della scienza musicale appo gli antichi Ebrei.

CAPITOLO IX.

Musica dei Greci.

Fra gli antichi non apparisce che nessuna nazione, eccettuati i Greci e i Romani, si servisse di segni per indicare gl'intervalli e i suoni musicali. L'antica scala dei Greci era composta di quattro note (e la moderna di otto) e di quattro tetracordi, che formando una doppia ottava, completavano il loro sistema de' suoni. Le note si caratterizzano colle lettere dell'alfabeto; e siccome non ricorrevano alla semplice invenzione di adattare l'ottava a qualunque suono per mezzo del medesimo segno, eran costretti a servirsi di un differente segno a ogni nota; e siccome il loro alfabeto non somministrava un sufficiente numero di caratteri che loro bastasse, li moltiplicarono capovoltando, raddoppiando o accentando le lettere; onde i critici hanno congetturato che gli accenti ebbero origine dalle note musicali poste sopra le parole per regolare le inflessioni della voce. Questo prodigioso numero di segni rese necessariamente la

musica uno studio di non ordinaria difficoltà; ed era comune nell'educazione della gioventù di dedicar tre anni esclusivamente per lo studio della musica, cioè dai tredici ai sedici. Quando ponevasi in musica un pezzo di poesia greca coll'accompagnamento della lira, si mettevano due file di note sopra le parole; la prima serviva per la voce, l'altra per l'accompagnamento. In molti casi per altro questi segni erano totalmente differenti, e di qui naturalmente ricaviamo che v'erano posti per esprimere diversi suoni, e che perciò i Greci conoscevano l'armonia, ma alcune persone versate in queste materie lo hanno negato. Quando due segni differenti son posti sopra la stessa parola, s'intende, essi dicono, che lo stesso suono che getta la voce nel cantar quella parola deve esser ripetuto dalla lira, o pure sono unisoni fra di loro, ed allegano l'autorità del dotto Alipsio, e ancora del dottissimo Meibomio e di molti altri, per provare che vi sono per lo meno due segni per esprimere ogni suono. A persone di sano giudizio sembra poco probabile che i Greci avessero sì pazzamente moltiplicate le difficoltà delle loro note; non era forse evidente che se la lira doveva suonare le stesse note che cantava la voce, gli stessi segni musicali avrebbero servito per amendue? Si sa che i Greci erano imbarazzati a trovare un sufficiente numero di segni per le loro note; è egli probabile che si dessero la pena di duplicarli e anche triplicarli per il medesimo suono? Finalmente quest'apparente contradizione è messa in campo soltanto da quegli scrittori che non vogliono accordare ai Greci il merito di aver conosciuta l'armonia dei suoni. Ora a noi sembra, rispet-

tando questa autorità, che sia molto probabile che i Greci si servissero degli accordi; e quella medesima circostanza delle doppie file dei caratteri musicali prova che la loro musica era di differenti maniere.

L'armonia non è una qualità casuale nei corpi sonori, ma è, per così dire, inerente ad ogni suono dovunque prodotto. Ogni suono è formato di tre parti componenti, come un raggio di luce è composto dei sette colori primitivi. In molti corpi sonori questi suoni possono udirsi distintamente come nel suono di una grossa campana, dove fra le vibrazioni della nota primaria o fondamentale la decimaseconda e la decimasettima si sentono distintamente, cioè la nota colla sua terza e quinta, componendo l'intera armonia, son generate dalle vibrazioni di ciò che sembra ad orecchi inattivi essere un semplice suono. Questi accompagnamenti e armonie possono udirsi ancora toccando una delle più basse corde di un aperto pianoforte, ed ha l'esperienza maggior effetto suonando la nota più grave di un violoncello, il che fa suonare l'altre corde, e non accorda colla corda suonata, e facendola vibrare, fa sì che le vere armonie non sono intese. Ora non par certamente probabile che questa naturale esistenza di suoni sfuggisse alla penetrazione dei Greci, e se la conobbero, è cosa assurda il credere che non l'avessero adottata nella loro musica. Ma quel che è certo, la loro musica perì nelle dense età del barbarismo, e nondimeno reca consolazione il pensare che se non inventata o solamente condotta a novella vita dai moderni, è stata portata, unitamente alla sua arte

sorella, a quella perfezione a cui probabilmente non giunse nei più bei tempi dell'antica Grecia.

Ma sebbene noi siamo d'opinione che i Greci avessero una cognizione della parte scientifica della musica, pure incliniamo a credere che avessero il buon gusto di preferire le semplici e nude bellezze d'una pura melodia ad una musica clamorosa di pieno accompagnamento, la quale, secondo il corrotto gusto dei tempi moderni, è il vero modello d'eccellenza.

L'opinione di Rousseau contro il contrapunto dei Greci non è un paradosso come molti suppongono (*Diz. della musica*, art. *Armonia*); che « forse tutta la « nostra armonia che tanto vantiamo non è altro che « una gotica e barbara invenzione, a cui noi non « avremmo giammai pensato se avessimo meglio posto mente alle vere bellezze dell'arte e della musica veramente naturale e patetica ».

Dagli esempi che fino a noi son giunti della musica vocale dei Greci appare che essi non si prendeano gran cura di studiare gli accompagnamenti; accordavano gli strumenti per lo più colla voce (trovandosi due file di note presso a poco del medesimo valore), e il cantante accompagnava la voce o con unisoni o con ottave. In tal caso non era ammesso verun suono che per avventura interrompesse la misura del verso o alterasse l'unità e la semplicità della melodia. La loro musica doveva essere perfetta come la loro poesia, eccellente come la loro scultura, dignitosa come la loro architettura. Ma dobbiamo lasciare questa questione sulla musica antica perchè non abbiamo che congetture, e che probabilmente rimarrà sempre in questo stato come un sog-

getto di curiosa investigazione di cui poco conosciamo di certo (1).

La musica deve a Pitagora l'appellazione di scienza. Non menzioneremo la ridicola storia riferita da Stillingfleet e da altri, che Pitagora trovasse i principii dell'armonia accidentalmente sentendo l'effetto prodotto dai quattro martelli in una bottega di un fabbro, alternativamente dati sopra l'incudine; ma parleremo della sua scoperta delle proporzioni musicali nel ritrovamento del canone armonico. Se consideriamo l'aria come un veicolo del suono, le parti agitate di un corpo sonoro cagioneranno un movimento o un'ondulazione nelle particelle dell'aria che sono in immediato contatto con esse.

Queste ondulazioni, spandendosi in cerchi concentrici intorno al corpo, colpiscono l'orecchio e producono la sensazione del suono. Questa spiegazione del modo con cui si genera il suono s'intende meglio osservando quel che segue in un altro fluido, quando le sue particelle sono messe in moto. Quando cade un sasso in uno stagno d'acqua ognuno ha osservato il moto particolare che ad esso comunica; la superficie ondeggia in cerchi concentrici che rapidamente

(1) La scoperta di quel antico strumento regalato dal re di Napoli al re d'Inghilterra Giorgio III, di cui parlammo a pagina 18, ha sparso qualche lume su gli strumenti degli antichi: vuolsi che sia il così detto *saguebutta* (*sacbut*), dal quale gli Italiani hanno formato il loro *trombone*, ma dicesi che nessuno strumento moderno, formato secondo lo stesso modello, non è mai arrivato ad eguagliarlo nel suono e nella forza; la parte inferiore è di bronzo, e la superiore e l'imboccatura d'oro massiccio.

si succedono gli uni agli altri intorno al punto di percussione; questi cerchi si dilatano per ogni punto diventando più languidi a misura che si allontanano, finchè svaniscono sulla liscia superficie su cui s'incrociano, e più non si distinguono. Se trovano un ostacolo nel loro corso, come una spiaggia, ritornano addietro in direzione contraria al centro comune, e quando ciò accade al suono si forma quel fenomeno che noi chiamiamo *eco*.

Pitagora, considerando la cosa, fu d'opinione che il suono era grave o acuto secondo il numero delle vibrazioni o dei cerchi concentrici formati in un dato tempo, il qual numero dipendeva dalla rapidità delle vibrazioni, le quali pure erano regolate dalla forma e dalla composizione del corpo sonoro.

Di poi trovò che prendendo due corde armoniche di egual grossezza e tensione, la più lunga produceva il suono più grave; e quella la cui dimensione era come di due a uno, la nota data dalla corda più lunga era un'ottava sotto a quella nota prodotta dalla corda più corta. Ciò l'indusse a supporre che la prima corda vibrava due volte, mentre l'altra vibrava una volta, e quindi che in generale il numero delle vibrazioni era corrispondente alla lunghezza delle corde. Dietro tal principio formò il suo monocordo, che non è altro che una corda divisa secondo le proporzioni appartenenti ai differenti intervalli, come due a uno, il che produce l'ottava, due a tre per la quinta, tre a quattro per la quarta, e così innanzi (1).

(1) Chi volesse meglio conoscere le divisioni del *monocordo* e del temperamento della scala può ricor-

I Pitagorici portati per le ragioni numeriche e per le metafisiche sottigliezze volevano regolare tutta la musica coi loro ragionamenti, niente curavano il giudizio dei sensi. Fissarono quindi non poter essere se non intervalli che l'esprimessero per ragioni estremamente semplici, come quarta, quinta ed ottava, perchè comprese nelle ragioni $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$. Erano curiose e seducenti le molte e bellissime combinazioni di numeriche ed armoniche ragioni che sapevano ritrarne i Pitagorici, e che davano qualche peso al loro sistema, ma non erano meno potenti gli errori a cui venivano condotti da un tale ragionamento. La doppia ottava, per esempio, o la decima quinta, siccome espressi per la sola semplice ragione di $\frac{1}{2}$ era ricevuta per consonanza, ma la quarta sopra l'ottava, ossia l'undecima ottava della quarta, perchè espressa per la ragione $\frac{3}{4}$, veniva rigettata come dissonante, tuttochè l'orecchio ne giudicasse diversamente e la ricevesse per consonanza. Così parecchi altri errori derivavano dalla pitagorica teoria che la facevano comparire poco sicura, quantunque abbracciata da tanti e sì profondi filosofi. Abbandonolla pertanto Aristosseno, e stabilì una nuova dottrina ch'ebbe anch'essa molti seguaci, e formò una setta egualmente celebre che la pitagorica. Aristosseno, figlio di un musico e discepolo di Aristotile, doveva attenersi più al giudizio dei sensi che a matematici ragionamenti; e infatti disprezzava le numeriche calcolazioni e le ideali ed astratte consonanze

rere all'opuscolo che ha scritto Cavallo su questo soggetto, inserito nelle *Transazioni filosofiche* del 1788.

di Pitagora fondate sulle ragioni degli intervalli, e quelli soltanto abbracciava che potevano determinar l'orecchio per la differenza dei tuoni. Supponeva egli che un tuono fosse un intervallo ben conosciuto, che l'orecchio pel paragone della quarta colla quinta potesse giudicare con sufficiente esattezza e facilità; e perciò faceva il tuono la misura degli altri intervalli, de' più grandi per aggiunta e de' più piccoli per detrazione; la quarta era, secondo lui, composta di due tuoni e mezzo, la quinta di tre e mezzo, e l'ottava di cinque tuoni e due semituoni, o di sei tuoni. E così, come osserva Porfirio (1), gli Aristossenici non meno che i Pitagorici applicavano i numeri alle dimostrazioni della loro dottrina musicale. Gli antichi, sì Pitagorici che Aristossenici, non conoscevano che tuoni maggiori in ragione $\frac{3}{2}$, qual è ora fra quarta e quinta, o *fa, sol*, che è dire 32, 36; quindi le terze erano per loro dissonanti come lo sarebbero anche per noi, stando a quelle ragioni; sebbene, come alcuni moderni osservano, ciò fosse più in apparenza che in realtà per le scale da quelli usate diverse dalle nostre (2). Ma era ben facile di riflettere che un qualche temperamento in quel sistema di tuoni poteva produrre molto accrescimento nell'armonia, e questo infatti fu procurato da Tolomeo.

Didimo Alessandrino, famoso grammatico al tempo di Nerone, erudito filologo ed indefesso scrittore, fra le molte centinaia di libri che lasciò scritti su ogni

(1) *Comment. in Ptol. harmon., præf.*

(2) V. Sacchi, *Spec. theor. mus.*, ed altri.

materia, si prese anche a trattare della musica, e compose un'opera della differenza della pitagorica e dell'aristossenica (1). Quest'opera, dalla quale, al dire di Porfirio (2), ricayò Tolomeo i più utili insegnamenti, conteneva l'invenzione di tradurre nelle scale il tuono minore, e così rendere la terza veramente armonica e consonante. Tolomeo seppe profittare di quest'invenzione, e ne formò il principale ornamento del suo sistema. Didimo collocò nella scala, dopo il semitono maggiore $\frac{16}{12}$, il tuono minore $\frac{9}{8}$, e però il tono maggiore $\frac{9}{7}$. Tolomeo cambiò quest'ordine mettendo il tono maggiore dopo il semitono e dopo il tono maggiore il minore, per aver in questo modo il minor numero possibile di terze alterate. Sembra che Tolomeo preso fosse da viva ambizione di formare nuove scale, e di cambiar quella de' musici anteriori; perchè infatti otto forme differenti ha lasciate della scala diatonica, tre affatto sue aggiungendone, e molte novità introducendo nelle altre cinque dagli anteriori musici ricevute. Il numero dei tuoni fu anche da lui riformato, e di tredici o quindici che se ne contavano a' tempi suoi, li ridusse soltanto a sette, credendo riuscire più comodo il far tanti tuoni quante sono le spezie dell'ottava (3).

Queste ed altre varietà formarono il sistema musicale di Tolomeo che fu in alcune parti trascurato, ma che ebbe in altre quasi tanti seguaci come l'astronomico del medesimo. Siccome il tetracordo era il fondamento su cui innalzavansi le teorie dei Greci

(1) Porphyr., *Comment. in harm. Ptol.*, præf.

(2) *Comment.*, etc.

(3) *Harmon.*, lib. II, cap. IX.

intorno alla musica, così diverse opinioni fra loro nascevano riguardo alla scala dei tetracordi, ossia ai generi dalla musica. Tre erano questi presso i Greci: il diatonico, che adoperano soltanto i tuoni; il cromatico, che produceva anche semitoni; e l'enarmonico, che faceva uso eziandio de' quarti de' tuoni; e sul sistema di corde, sulla costituzione e sulla scala de' tuoni di ciascuno di essi si dividevano i sentimenti. Diverse erano le ragioni numeriche e diversi gli intervalli d'Archita da quelli di Aristosseno. Eratostene, Didimo, Tolomeo e mille altri ne proponevano altri diversi. Plutarco (1) dice che al principio tutta la musica era diatonica e cromatica, e che i musici, al dire di Aristosseno, credevano Olimpio inventore del genere enarmonico. Ciò che vediamo negli scritti di Aristosseno è che prima di lui non si riguardava dai musici altro genere che l'enarmonico, e in pochissima considerazione tenevansi gli altri due (2). Ma poi al contrario restò questo dimenticato; la difficoltà dell'esecuzione di quei quarti di tuono, e le facilità di dare in urli e strilli al volersi eseguire, lo fece abbandonare dagli stessi Greci, nè più usavasi a' tempi di Plutarco, di Gaudentio e di Tolomeo. Su la diversità de' modi lidii, frigi, dori e tanti altri, e su la combinazione di tali modi erano anche molto differenti le opinioni dei Greci, come differenti pur erano sulla forma e sulle proporzioni degli strumenti musicali, e in tutto vedevasi quanto occupasse la musica le meditazioni e lo studio di quella singolare nazione.

(1) *De musica.*

(2) *Lib. 1.*

Che se entrar volessimo nell'immenso pelago degli scrittori che s'impiegarono in illustrar questa scienza, come potremo trovar fine a questo breve saggio? Fortunatamente per noi, il Fabrizio (1) ci ha dato un assai pieno catalogo di tali scrittori, e posteriormente il Martini (2) non solo ha raccolti quanti scrittori e quante notizie di essi ha ritrovato in Fabrizio, in Meibomio, in Vossio e in altri scrittori, ma trasportato dal giusto amore per la sua diletta arte, vi ha anche aggiunti altri uomini illustri che forse una severa critica non vi avrebbe introdotti; ma ad ogni modo la diligenza di questi scrittori ci dee dispensare da una simil fatica, tuttochè qualche nuova notizia, sebbene poco importante, potessimo ancora addurre. Diremo soltanto che dopo Laso, ermoniese contemporaneo di Senofonte e di Simonide verso l'olimpiade LVIII, creduto dagli stessi Greci antichissimo, il primo che avesse scritto di musica fino ai più recenti tempi della greca letteratura, vi sono stati infiniti e musici, e matematici, e filosofi, e politici, e grammatici, e storici, e d'ogni maniera scrittori che hanno impiegate le erudite loro fatiche in illustrare quest'arte, e può dirsi con verità che forse di nessun'altra se ne potrà contar tanta copia, e di nessuna certo ce ne è rimasto ugal numero.

Dove trovare scritti greci della pittura e della scultura ed architettura? Che ci resta della poetica oltre l'opera imperfetta di Aristotile? E della stessa retorica che ha conservati più monumenti didattici, non ab-

(1) *Bibl. grec.*, I, II, lib. III, cap. X.

(2) *Storia della musica*, tom. III, cap. VII, VIII.

biamo tanti scrittori quanto tuttora si leggono della musica, pubblicati o raccolti da Meursio, Meibomio, Wallis ed altri. Le stesse matematiche discipline, l'aritmetica e la geometria, e forse neppure l'astronomia non possono vantare tanti dotti scrittori quanti ne abbiamo della musica. Anzi gli stessi maestri delle altre parti delle matematiche lo furono anche di questa, e l'aritetico Nicomaco, il geometra Eculide, l'astrónomo Tolomeo divisero i loro studii fra la favorita loro scienza e la musica. Questi con Aristosseno, Aristide Quintiliano, Plutarco, Gaudenzio, Alipio, Bacchio seniore, Porfirio, Teone e gli altri scrittori finora conservati formano un'assai voluminosa biblioteca della musica greca. Ed oltre tanti scritti rimasti nelle biblioteche e pubblicati dagli eruditi, abbiamo veduto a' nostri giorni uscire dalle vulcaniche lave di Ercolano, ove era stata sepolta per molti secoli, un'opera sconosciuta sulla musica dell'epicureo Filodemo, rischiarata colle dotte illustrazioni di monsignor Rosini, la quale ci fa vedere quante quistioni intorno a quanti argomenti diversi si agitavano sulla musica (1). Ma in tanta copia di scritti musici dobbiamo pur confessare che vi è ancora molta scarsezza di buona dottrina, e riconoscere in tanta fecondità di scrittori non poca sterilità.

Il solo frammento della poetica di Aristotile è anch'oggi venerato da' poeti come il codice delle loro leggi. La sua retorica e i libri di Demetrio, di Dionigi d'Alicarnasso, di Longino e di Ermogene sono i libri classici degli studiosi dell'eloquenza. Euclide,

(1) Philodemus, *De musica*,

Apollonio, Archimede, Tolomeo si stimano tuttora come gli oracoli de' matematici. Solo della musica in tanta copia di dotti scrittori non abbiamo un vero maestro. Aristosseno è considerato dal Burney come il greco Rameau, che ebbe in Euclide il suo Alembert (1); ma sì Aristosseno che Euclide poc'altro insegnano che nomi e definizioni. Nicomaco è l'unico fra molti scrittori della musica pitagorica che siasi conservato (2); ma che altro reca Nicomaco della musica, che vani confronti delle voci e degli astri, ed inutili calcoli delle ragioni dei suoni? Aristide Quintiliano, al dire del Meibonio (3), raccolse nei suoi tre libri sulla musica quanto gli Aristossenici insegnarono delle parti musicali di quest'arte, e quanto tutta l'antichità fantasticò sulla morale e sulla fisica cosmologia della medesima, e può dirsi aver egli unita la dottrina e la gloria di tutti gli antichi musici. In fatti Aristide ci dà qualche idea più distinta del ritmo e delle altre parti della musica greca che gli altri greci scrittori non fanno; ma oltre che gran parte della sua opera si perde in vane dottrine dell'armonia dell'anima, de' paragoni dei polsi co' ritmi delle sessualità de' musici strumenti e d'altre simili inezie, tutto ciò poi che la parte veramente armonica e musicale riguarda, non è che spiegazioni e definizioni, e dottrina meramente teorica che poco o niente conduce alla vera pratica di quell'arte. Tolomeo, come dice Porfirio (4), prese la

(1) *Hist. of mus.*, cap. v.

(2) Meibom., *Præf. in Nicom.*

(3) *In Aristid. Quintil., Ep. ad Lett.*

(4) *Comment. in harm. Ptol.*

maggior parte di ciò che scrisse dagli scritti degli altri Greci, e fu, secondo il giudizio di Burney (1), il più dotto, più preciso, più filosofico scrittore in questa materia. Ma Tolomeo stesso si rende in certi punti inintelligibile, e passa in altri da ragionamenti e dimostrazioni in sogni e delirii. Generalmente in tanto numero di scritti di musica non se ne può trovar uno che sia realmente sodo ed istruttivo, nè v'è, fra tanti illustri scrittori, un Aristosseno, un Demetrio, un Longino, un vero maestro. Noi lasciamo ad altri più ricchi di cognizioni e meno stretti dal tempo l'indagare filosoficamente le vere ragioni di questo letterario fenomeno, ed accenneremo soltanto che forse l'aver tutti trattata la musica come una scienza teorica più che come arte pratica, ha prodotti ne' loro scritti que' vani ragionamenti e quella sterile aridità.

Ma potremo dir nondimeno che ad alto grado fosse realmente venuto il loro sapere in questa materia? Veramente le loro cognizioni meccaniche nella formazione del suono non possono dirsi molto avanzate. Nicomaco (2) lungamente ci spiega la dottrina de' Pitagorici, e lo strepito e suono che volevano prodursi da tutti i corpi moventisi, e le acustiche proporzioni de' suoni musicali, che credevano poter ridurre dal moto circolare de' sette pianeti. Il Gregory (3), il Maclaurin (4) e qualche altro moderno hanno preteso di ritrovare in questo sistema pitago-

(1) *Hist. ecc.*, loc. cit.

(2) *Enchir. harmon.*, lib. I.

(3) *Astron. phys. et geometr. elem.*, præf.

(4) *Expos. de la phil. newton.*, lib. II, cap. II.

rico la più sublime scoperta del Newton delle leggi dell'attrazione dei corpi celesti; ma confessiamo che non sappiamo vedervi che somma scarsezza di astronomiche cognizioni e di ignoranza delle meccaniche ed acustiche. Questa ignoranza ci viene inoltre mostrata in tutti i Greci dagli spacciati e creduti racconti de' martelli, de' bicchieri, de' piatti, i quali provano non di meno che una qualche confusa idea pur v'era de' principii del suono e degli elementi di lunghezza, grossezza e tensione che devono entrare nel suo calcolo. Aristotile nel piccol trattato *Dell'oggetto dell'udito e delle cose ad esso spettanti*, ed Eliano nel secondo Commentario del *Timeo* di Platone, riportati da Porfirio (1), sono gli unici antichi, crediamo noi, oltre lo stesso Porfirio, che abbiano trattato della meccanica del suono; ma quei profondi filosofi altro non seppero discoprire se non che il moto dell'aria è la cagione del suono che grave producesi col moto tardo, acuto col celere, e che perciò le corde più lunghe e più grosse daranno un suono più grave, grossolanamente sbagliando nel farne l'applicazione agli strumenti da fiato, e generalmente poco sapendo dello meccanica del suono.

Ma della finezza, delicatezza e gusto della greca musica spacciansi pure portentosi; non avremo difficoltà di prestarvi fede. I Greci, di una sì fina sensibilità per le bellezze dell'arte, che fanno la meraviglia di tutti i secoli; i Greci, sì delicati, particolarmente nell'udito, che anche negli scritti e discorsi prosaici non potevano soffrire pazientemente una dura

(1) *In hârm. Ptolom.*

parola, un'aspra collisione di sillabe o di lettere, una clausola disarmonica, un periodo poco sonoro, una pronunziazione meno grave, ed in tutto cercavano l'eufonia, i numeri, la sonorità; i Greci, si propensi alla musica, che negli studii scolastici e nella civile educazione non la perdevano mai di vista; che non solo ne' templi e ne' teatri, ma nelle tavole, ne' conviti, nelle conversazioni ed in ogni incontro adoperavano la musica come il più degno culto degli Dei e il più soave diletto degli uomini; i Greci, sì pratici nella medesima, che non v'era nobile nè plebeo, grande nè piccolo, militare, politico, letterato che non ne facesse il suo studio, la sua occupazione e le sue delizie; i Greci, che a sì alto punto portarono tutte le arti e le scienze, a qual perfezione non avranno eglino condotta la musica? Dicansi pure mancanti e ristretti i loro strumenti, e credasi semplice e piana la loro melopeia, la fina, animata, esatta e perfetta esecuzione è quella che dà valore al canto, al suono, che compensa qualunque pregio degli strumenti e della composizione; è quella alla fine che forma la perfezione dell'arte musicale. Ma noi lasciamo agli storici di questa età lo sviluppare distintamente le sue vicende, il distinguere più accuratamente che sinor non si è fatto, quale unione avesse la musica colla poesia, quali siano stati i miglioramenti da essa prodotti tanto celebrati da alcuni scrittori, quale il corrompimento lamentato da altri, e quale la vera indole, quale l'epoca della sua perfezione e della sua decadenza, e il darci un'idea più chiara ed esatta, che non abbiamo, della musica di quella nazione, che sì giustamente interessa l'erudita curio-

sità. Degli effetti medici, morali e politici della greca musica si è scritto tanto in questi tre ultimi secoli, e particolarmente in questo nostro, che inutil cosa sarebbe il volerne ora ulteriormente parlare. Qualunque siasi la verità dei fatti descritti dagli antichi, potrà pur dirsi che essi non deggiono chiamarsi a prova della raffinatezza del gusto greco; effetti simili non tanto vengono dalla perfezione della musica, quanto dalla disposizione di chi l'ascolta; e più se ne son veduti e se ne vedranno sempre in popoli rozzi con musica uniforme, che in polite nazioni dove sieno giunte le arti ad acquistar qualche perfezione.

CAPITOLO X.

Musica dei Romani.

Non si conosce qual fosse la musica antica dell'Italia, ma si suppone che non differisse dalla greca. Le relazioni antichissime, frequenti di Roma colla Magna Grecia, colla Sicilia e colle isole Jonie dovettero dare agli Etruschi ed ai Latini un'impronta ellenica; Roma guerriera, intenta alle sue conquiste, e adescata da grandi e sanguinosi spettacoli, non attese all'arte musicale. Flacco, regolatore delle commedie di Terenzio, è il primo artista che si nomini nella storia. Sotto il consolato di Manlio ebbero principio i concerti istrumentali nei giuochi del circo. Cesare, appassionato per la musica, benchè visse in mezzo a compatrioti non amanti di quella, adunò intorno a sè una gran moltitudine di musici artisti.

Svetonio ne novera al suo tempo da dieci a dodici mila. Tuttavia la musica greca non era grata agli imperatori, immersi nei più dissoluti piaceri; e i musici artisti, soventi espulsi da Augusto, da Tiberio e da Caligola, ricreavano la plebe che li disprezzava. Così era trattata quell'arte che fu riputata divina dai Greci, raccomandata dai filosofi, che ingentiliva i costumi, che faceva sentire più vivamente le bellezze della poesia, si associava alle scienze e procacciava una squisita voluttà di sentimento. I Romani non erano fatti per questi piaceri, e non crearono una musica propria. Erano Greci quelli che esercitavano sì bell'arte, che la insegnavano, che la scrivevano ad onta della pubblica noncuranza o riprovazione.

Non esiste arte musicale romana; nulladimeno si tentò in Roma, e non si sa in quale epoca, di semplificare la notazione greca con lettere latine. Erano pur di forma greca gli strumenti musicali che si rinvennero nei bassi rilievi di Roma, e nelle pitture di Pompei e di Ercolano.

Quindi i Romani di nulla avanzarono la teorica musicale, nè lasciarono scritti che illustrassero questa scienza, e che possano meritare le nostre ricerche. Sant'Agostino, Cassiodoro, Marciano Capella, e più di tutti Boezio sono gli scrittori latini della musica, scrittori però che più non dissero di ciò che avevano imparato dai Greci cui ciecamente seguivano.

Sopraggiunsero poi le barbariche invasioni, e la musica andò compiutamente perduta in Italia, come tutte le altre belle arti sue consorelle.

CAPITOLO XI.

Musica del medio evo.

Ma se nell'invasione dei Barbari andò distrutta in Italia l'arte musicale, i suoi avanzi si conservarono però in Grecia, in quel paese che le diè natale, e che le fu d'asilo nei grandi rivolgimenti dell'Europa. Noi siamo giunti ad un'epoca tutta nuova nella storia della musica. Dopo aver esaminate le varie costituzioni della scala presso i popoli orientali e presso i Greci; dopo aver rilevato che la melodia domina nei loro suoni, e che non si trova in alcuna parte l'armonia; che l'indole e le modificazioni di quelle scale rispondono al genio e al destino delle nazioni, e che la Grecia, sempre portata all'amore del bello, si segnalò, stante la natura della sua lingua, per la coltura del ritmo poetico a cui volle, come un semplice conforto, associata l'arte musicale, ora vedremo come gli Sciti e gli Slavi, Vandali, Goti e Longobardi, avendo scomposta la musica greca dell'impero, vi introducessero la propria, dissimile affatto da quella dei vinti, in cui si scoprono i primi rudimenti dell'armonia ed un sistema particolare di notazione che lentamente si fusero coi resti della musica, e produssero gli elementi della moderna arte musicale.

Le forme della musica fra i popoli settentrionali sono assai diverse dalle forme della musica che noi vedemmo fra i popoli orientali, benchè questi abbiano origine comune con quelli. Non si sa se il clima sia stato cagione di quei mutamenti, o se la musica

orientale in principio, come la settentrionale, abbia preso col tempo altre qualità ed altre norme. Noi vedremo in che consista quella differenza. La musica dei Vandali, dei Goti, degli Scandinavi, degli Sciti è nelle tradizioni popolari dei loro discendenti i Polacchi, gli Svedesi, i Danesi, i Russi, onde non manca materia per averne cognizione. Nelle arie originali dei Russi la forma della scala musicale e la cadenza sono quasi sempre uniformi e regolari. La scala è sovente composta di maggiore e di minore, la cadenza sta nella contestura e terminazione delle frasi, così regolare nella sua modulazione, che il ritorno finale della nota principale si compie con tal ordine di simmetria, che l'armonia è in qualche modo inerente alle forme della musica russa e scita. Il che viepiù si manifesta nell'uso che hanno i paesani di accompagnare il canto colla semplice e grossolana armonia di un rozzo violino (*gudok*), o di un'arpa orizzontale (*gosly*), o di una chitarra a due corde (*bola laike*). Il *gudok* è suonato coll'arco, che noi troviamo la prima volta nel Settentrione, e che non venne mai adoperato dagli antichi popoli dell'Oriente: esso è ancora nella sua primitiva costruzione, poichè è un arco con le due estremità uguali. Rassomiglia il *gudok* ad un mandolino, ed ha tre corde. Nell'accompagnare che fanno il canto il *gudok* e gli altri strumenti si avvertono facilmente gli accordi o principio della canzone alla cadenza delle frasi ed ai cambiamenti di modo. Nè solo gli Sciti, ma pure altri popoli settentrionali possedettero le prime idee dell'armonia. Isidoro di Siviglia, qualche tempo dopo l'invasione dei Visigoti in Ispagna, scriveva un trat-

tato di musica, e diceva che la musica armonica è la modulazione della voce e la concordanza e la riunione di parecchi suoni; e parla di sinfonia che è l'armonia della consonanza, e della diafonia che è quella delle dissonanze. Così i rudimenti della musica settentrionale si cominciarono a svolgere e perfezionare con arte novella dai popoli dell'Europa meridionale. Si trovano principii di armonia nei canti dei bardi, che si conservano tuttavia nel paese di Galles in Inghilterra; e i loro strumenti antichissimi, come l'arpa a tre ordini di corde parallele, e il cruth che si suona coll'arco, eseguiscano sotto la mano dell'artista la musica armonica con singolare effetto. Ora non pure l'armonia, i canti degli Irlandesi e degli Scozzesi ma l'arpa è comune a questi come ai bardi di Galles. La musica nazionale d'Irlanda è costituita con tal sistema di diversa tonalità, che la rende capace di essere collegata all'armonia. Nei dialetti d'Irlanda e di Scozia v'ha mescolanza di parole asiatiche, che accenna all'origine di quei popoli, a qualche immigrazione orientale, e il sistema musicale tiene in parte di queste circostanze. La scala è maggiore, per esempio, della musica scozzese; ha molta rassomiglianza, come già notammo a pag. 32, colla scala musicale dei Cinesi. Ma qualche vestigio di orientalismo non toglie alla musica del Settentrione il suo carattere particolare.

Indicati i primi rudimenti dell'armonia che apparvero in Europa dopo la distruzione del romano imperio, investighiamo in qual maniera la musica greca, alterata nell'invasione dei Barbari, e associata alle loro armonie, siasi convertita nell'arte mo-

derna. — Il cristianesimo che operò tante trasformazioni, si palesa coll'efficace sua azione anche in questo avvenimento. Sotto il regno di Teodosio verso l'anno 384 di G. C., furono aboliti i giuochi del Campidoglio, onde gli artisti abbandonarono l'Italia; e decadde affatto musica e poesia. Nello stesso tempo fu sottoposto a regole fisse il canto dell'ufficio divino in Occidente. Sant'Ambrogio stesso regolò per la chiesa di Milano la tonalità e il modo di esecuzione degli inni e dei salmi. Era stato già dal papa Damaso messo il costume di cantare i salmi in chiesa, ma s'ignora con qual sistema di melodia (1). Sant'Ambrogio si valse della musica greca, non conoscendosi ancora la settentrionale, che fu più tardi apportata dai Goti e dai Longobardi; si vuole che egli adattasse agli inni cristiani le arie degli inni pagani, ma pare più probabile ch'egli si giovasse in ciò dei canti antiocheni; e sant'Agostino loda sommamente, nelle sue *Confessioni*, quella prima musica da chiesa, la quale in quel nuovo sistema non serbò tuttavia la natura della melodia greca, essendo stata da sant'Ambrogio modificata onde fosse più agevole ad impararsi da nuovi cantori. La vera trasformazione della musica greca ebbe luogo dopo la conquista degli Ostrogoti, il cui dominio influi sul ritmo della parola cantata,

(1) Vuolsi da qualche erudito che il primo coro regolare per cantare gli inni in servizio della Chiesa fosse stabilito in Antiochia al tempo di Costantino: quivi sarebbesi istituito un ordine di frati obbligati ad un continuo canto, cioè una specie di fuoco perpetuo di psalmodia, come dice Busby, e che i frati chiamano *laus perennis*.

spargendo la confusione nell'antico sistema tonale di sant'Ambrogio.

Nel 590, all'epoca dell'esaltamento di Gregorio I alla sede apostolica, non ne restava più traccia, e si crede che il *Tedeum* attribuito a sant'Ambrogio avesse perduto il suo carattere primitivo. San Gregorio, detto il Grande, intraprese allora la riforma del canto di chiesa, raccogliendo quel che si trovava delle antiche melodie greche e di quelle composte da sant'Ambrogio, da l'aolino, da Limizio e da molti altri, componendo quell'anifonario che si chiamò *centone*. Divise ciascuno dei toni primitivi in due, e furono detti *autentici* i quattro toni di sant'Ambrogio, e *plagali* i quattro aggiunti, che furono diversi da quelli per la disposizione delle scale.

Bandì il canto figurato o canto composto di note di due generi, cioè una nota lunga il doppio dell'altra: queste erano state prese dai Greci, le note dei quali, regolate dalle sillabe del loro verso, erano soltanto di queste due sorta. Gregorio stimò questa una pratica pagana e una pretta abominazione, e volle che si usassero note d'una sola lunghezza, e di qui venne il nome di *canto-fermo*, la qual denominazione fu data al canto introdotto da lui, dal suo grave e misurato carattere.

Dopo questa riforma il canto ecclesiastico fu chiamato dal suo istitutore *gregoriano*, e si mantenne intatto fino al secolo xi.

La melodia del canto-fermo era semplicissima: l'uniforme durata delle loro note impediva nella musica la varietà dell'espressione che spesso richiedeva il senso delle parole: non vi era alcun accidente,

eccettuato il bemolle; in conseguenza vi era una gran povertà nella loro modulazione. A questa monotonia del canto-fermo, che ebbe origine dalle proibizioni imposte da Gregorio, noi dobbiamo attribuire la lunga infanzia della musica. Non tardò molto il costume di accompagnare quel canto con una specie d'armonia, per verità assai imperfetta, che fu comunicata all'Europa dai Longobardi, ai quali non solo si deve la cognizione di quella, ma eziandio i primi rudimenti della notazione musicale, che fu certamente l'origine della moderna. E di fatto nei primi monumenti della musica da chiesa a diverse voci havvi quel sistema di armonizzazione che possedevano i Longobardi e gli altri popoli del Settentrione. Alcuni vogliono che la diafonia e l'impiego simultaneo dei suoni nell'esecuzione del canto ecclesiastico si dovesse ripetere dallo stabilimento degli organi nella chiesa; ma oggi è provato che l'organo più antico di cui si abbia memoria essendo stato fabbricato nell'Europa meridionale l'anno 826 da Giorgio, prete veneziano, per il palazzo d'Aquisgrana, l'armonia fece i suoi progressi molto tempo prima. Nell'anno 756 Pipino aveva ricevuto in dono da Costantino Copronimo un organo a vento. Sarebbe errore il credere che questi organi fossero tosto d'importante utilità, non potendo, attesa la loro imperfetta costruzione, formare completi accordi colle sacre melodie. Ora qual fu la notazione di questa musica nuova? È noto che, tranne i Cinesi che impiegano segni arbitrarii, gli Egizii, Greci e Romani rappresentarono i suoni colle lettere dell'alfabeto. Mentre che questa notazione era in vigore, esistevano

tra i popoli del Nord tre sistemi di notazione arbitraria: il celtico, il sassone ed il lombardo. Il primo rimase un arcano fra i bardi, sotto l'aspetto di una scrittura geroglifica. Non così la notazione sassone e lombarda, le quali, non nei particolari, ma si rassomigliano nella sostanza, e sembrano aver sortita origine comune.

Nella sassone si rileva l'espressione di suoni isolati di tutte le note delle scale con punti, e la rappresentazione di certi gruppi di suoni con segni collettivi. Nella lombarda sono i punti quadrati più o meno allungati in ragione del valore delle note per i suoni isolati, e i tratti che partono da un punto qualunque, elevandosi o abbassandosi per indicare il passaggio di un suono in un altro più alto o più basso, ed altri segni per il passaggio di un suono in un altro, e il ritorno al primo. Queste notazioni, compresa quella latina di san Gregorio, furono impiegate nelle chiese e nelle scuole di musica dell'Occidente fino al principio del secolo XI.

A quei tre sistemi se ne aggiungevano altri immaginati dai maestri di musica oggi poco noti. Il migliore e più completo sistema fu creato nel secolo X dal monaco Hucbald, ma non ebbe seguaci. La diversità dei metodi in cui si scrissero i libri liturgici dopo la riforma di Gregorio Magno era causa d'oscurità e di confusione, e rendeva più che mai arduo e lento lo studio del canto. In quei varii sistemi non si trova mai alcun indizio di un metodo proprio a facilitare nelle scuole pubbliche l'arte di leggere e di cantar la musica. Sembrano destinati più per la teoria che per la pratica. Il primo inventore di un

vero metodo di musica nacque in Toscana verso la fine del secolo x nella città di Arezzo, e fu Guido, monaco dell'abbazia di Pomposa. Compreso dalle difficoltà che incontravano gli allievi nello studio del canto in cui profittavano assai poco, non ostante le lunghe occupazioni, si pose a rintracciarne le cause e a trovare un sistema che aiutasse lo sviluppo dell'arte. Adattò il monocordo, che fu adoperato per le ricerche speculative sulle proporzioni della scala dei suoni a regolare il canto, e per quest'uso lo semplificò indicandone la divisione per tutte le note della scala, e lo rese sì popolare da essere in mano di tutti gli allievi. Ma non bastava per l'istituzione del nuovo metodo qual mezzo meccanico che dava la giustezza alle intonazioni della voce. Le lettere della notazione gregoriana rappresentavano bene agli occhi l'ordine con cui erano i suoni disposti nella scala, e i segni che rispondevano a ciascuno, ma non potevano richiamare alla memoria le intonazioni di quei suoni. Trovato col monocordo il suono più grave del canto, si sarebbe richiesto troppo tempo per le altre note. Guido consiglia di prendere per modello una melodia conosciuta, qualunque fosse, purchè si sapesse bene, e di paragonare le intonazioni delle note di questa melodia con quelle delle note simili del canto che si vuole apprendere. Ripetuti questi paragoni dovevano stampare nella memoria le intonazioni. Nella scuola di musica che egli dirigeva, per porre in pratica i suoi precetti, scelse a modello il canto dell'inno di san Giovanni Battista

*Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum
Solve polluti Labii reatum*

Sancte Joannes.

Osservato che nella melodia scelta da Guido l'intonazione della nota s'innalza di un grado sopra ciascuna delle sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la*, e quindi i successori di quel monaco conchiusero ch'egli aveva voluto indicare con quelle sillabe le note della scala (1). Ma egli non ebbe mai questo pensiero, e non ne fece motto ne' suoi scritti.

Come è un pregiudizio di derivare da lui il nome dato alla scala di *gamma* che si mantiene in Francia, supponendo che egli avesse aggiunto al dissotto della nota più grave del sistema di san Gregorio una nota indicata colla lettera *gamma* dei Greci, mentre egli stesso nel suo Trattato di musica ci fa sapere che quell'aggiunta fu fatta dai moderni. La gloria di Guido consiste nell'aver trovato un metodo d'insegnamento per via d'analogia, metodo tutto suo che qualche maestro francese de' nostri tempi va spacciando come novello e di propria invenzione. Il semplice, ma secondo trovato di Guido per l'ignoranza o bizzarria de' suoi successori durante qualche tempo rimase sterile, avendo essi instituita una divisione che non comprendeva che sei note, e perciò

(1) Noi Italiani abbiamo poi sostituito il *do* all'*ut* per essere più facile alla voce: e circa 170 anni fa i Francesi aggiunsero la sillaba *si* per esprimere la settima nota della chiave: e così è rimasta la scala fino a' dì nostri.

dette *esacordo*, forse a cagione che il monaco non aveva dato nell'inno di san Giovanni che l'esempio di sei note; e così rimase mutilata la scala dei Greci e di Gregorio, sopprimendo la settima nota così necessaria per il compimento dell'ottava. Sarebbe lungo il descrivere qui il complicato sistema dell'esacordo; e basti il dire che fu d'impaccio ai progressi dell'arte, finchè questa fu ricondotta all'antico metodo suggerito dalla natura. Ma essa fece nuovi passi colla legge della misura, con quella legge che osservammo nella musica greca. La misura fu trascurata nella musica di chiesa per le condizioni del canto fermo, e si mantenne una rozza diafonia con note uguali ad accordi senza legame nel tempo che già esisteva una musica misurata e ritmata ad uso del popolo e delle persone educate, e l'arte di scrivere un'armonia a più voci. Non si può indicare precisamente quando questo nuovo sviluppo della musica avesse principio, ma fu circa il ix secolo almeno che si manifestò chiaramente. Nell'intervallo poi dal 1050 al 1080, Franco di Colonia scrisse un trattato di musica misurata, in cui fece conoscere le tre figure semplici e principali della divisione del tempo, cioè la lunga, la breve e la semibreve, quantità ignota ai Greci ed ai Latini, e le loro diverse modificazioni, durate e valori (1).

(1) O per dire più giustamente, questo celebre maestro inventò il ritmo o battuta, e dette dei cenni che poi condussero all'introduzione delle linee; fu l'inventore del punto (*dot*), il quale posto dopo una nota, aumenta di una metà la sua durata; e questa forse fu la più grande scoperta che egli introducesse. Fino a questo periodo non si conoscevano che que-

Ciò che dimostra il sentimento della misura e del ritmo degli antichi trasformato in una misura musicale assoluta, indipendente d'ogni condizione di quantità poetica. A questa nuova forma dell'arte cooperò molto il genio naturale del popolo agitato da' suoi bisogni e dalle sue passioni, ed avido di un linguaggio più espressivo e più variato dell'ecclesiastico informato dal placido ardor della preghiera. Il servaggio istesso in cui giacevano doveva ispirare ad essi accenti d'ira o di dolore. Ma qui è necessario di dare un rapido cenno dell'arte di scrivere armonia a più voci.

Nel xi secolo la melodia sembra indipendente dall'armonia, e si manifesta nelle canzoni popolari in lingua volgare e latina, ed anche negli inni sacri, ed è propria di quell'epoca che l'invenzione del canto appartenga al poeta, e l'armonizzazione della melodia si facesse poi da un musico. L'armonia non è che a due voci: sono frequenti le successioni di quinte, e varii i moti dell'unisono con altre qualità speciali della musica di quel tempo. Abelardo è il solo compositore di melodie che abbia a noi trasmesso il suo nome. Nel xii secolo continua la distribuzione dell'arte fra il poeta ed il musico: ma l'arte soggiacque a

ste note, la *massima* o la *larga*, la *lunga*, la *breve* e la *semibreve*, quando Walter Adington, frate d'Evesham, che fiorì nel regno di Enrico III d'Inghilterra, ebbe il merito d'introdurre un'altra, che egli chiamò la *minima*. Scrisse un Trattato molto elaborato sulla maniera di comporre, in cui parla del *contrapunto fiorito* in modo, che sorpassa di gran lunga tutti i suoi predecessori.

grandi mutamenti nel tempo delle crociate. La fede e l'amor della conquista animarono i guerrieri dell'Occidente alla voce di san Bernardo che predicava la liberazione di Terrasanta, e i poeti musicisti si mossero anch'essi a quel pellegrinaggio per pio zelo, per desiderio di cantare avventure, e più per apprendere la musica orientale, che co'suoi ornamenti, trilli, gruppetti, appoggiature scuoteva come cosa nuova gli spiriti. Cosicchè troveri e menestrelli moltiplicatisi in quel tempo per l'amore che si destò della musica, riportarono in Europa le nuove melodie che si diffusero in Alemagna, in Francia ed in Italia, grata al popolo ed ai signori che poetarono e cantarono anch'essi, ed ebbe vita un'infinità di canzoni non ancora affatto obbliate.

Sorsero in Alemagna i maestri cantori amati ed onorati nelle corti. Trovatori in Italia, ma più in Francia e nei Paesi-Bassi. Echeggiava l'Europa di canti e di trilli; e la moda degli ornamenti orientali entrò anche nelle chiese, ove nelle feste solenni la stravaganza convertiva l'ufficio divino in una indecente cacofonia.

Che poteva essere una musica improvvisata dal cantore mosso dalla propria fantasia nell'abbondanza degli ornamenti. Colla musica orientale di quel tempo che teneva molto di quella araba, alcuni strumenti arabi anch'essi furono adoperati in Europa, ed i nostri, per le comunicazioni dei crociati, suonati in Oriente. Fra i risultati di quelle comunicazioni avvi pure una modificazione di grande importanza nell'arte musicale dei due paesi. In Europa questa progrediva, e già si trova nel secolo xiii il canto a

tre voci con buona concatenazione di parti e principi della buona armonia. Si scrissero inoltre importanti trattati di teoria e pratica musicale che furono di molto giovamento. Durante il secolo XIV la musica si elevò maggiormente verso la perfezione in Italia: tredici Italiani, i cui manoscritti si conservano nella Biblioteca imperiale di Parigi, composero melodie ed anche canzoni popolari talvolta in francese. La novità che si affaccia in quelle melodie è la *sincòpe* la quale preparò per l'epoca seguente l'uso delle dissonanze, e dei ritardi di dissonanza. La canzone a tre voci di Francesco degli Organi è un pezzo di armonia il più corretto del suo tempo; la scelta degli intervalli nella composizione degli accordi, il movimento dolce e facile delle voci, tutto insomma annunzia la perfezione del sistema di musica allora vigente.

Altra novità del secolo XIV egli è il primo esempio di musica a quattro parti, ed è una messa cantata all'incoronazione di Carlo V re di Francia, composta da Guglielmo di Marehault poeta e musico, autore di ballate o di altre opere. In quel secolo infine il titolo di contrapunto (*contrapunctum*) fu sostituito alla parola *discantus* per significare l'arte di scrivere in armonia a più voci. Giovanni di Muris fu il primo che l'usò e ne diede la definizione.

CAPITOLO XII.

Musica moderna.

Ma non fu che nel secolo XV che l'arte musicale, astrazione fatta dalla invenzione della melodia, giunse

al suo relativo perfezionamento. Il canto-fermo della Chiesa romana progredì anche in Francia quando molti Francesi furono addetti alla cappella pontificale in Avignone, ove fu traslata da Roma la Santa Sede. Questo avvenimento ha pure influito nella musica, facendo sì che quei cantori improvvisando armonie sul canto-fermo, imparassero a scrivere più correttamente i canti sacri a due o tre voci.

Quando Gregorio IX ristabilì in Roma la sede pontificale, i musici della sua cappella lo seguirono, e per lungo tempo Francesi e Belgi occuparono successivamente i posti che rimanevano vacanti in quella cappella. Fra i varii artisti si segnalò Guglielmo Dufay, che può riguardarsi capo-scuola, per una certa elevatezza, per la gravità dell'armonia e per l'eleganza di movimento che si ammira nelle sue opere. E in queste sono da osservarsi i riposi che si introducono di tempo in tempo nelle parti per rendere più sensibile il principio delle frasi; artificio novello, che divenne la regola per tutti i compositori nel corso di 200 anni, e si è conservato al dì d'oggi in certi pezzi scientifici che si chiamano *fughe*. Le messe di Dufay sono scritte sopra canzoni volgari o qualche frase del canto fermo; egli, intento alla perfezione dell'armonia, sembra che non desse molta importanza alla melodia. Ma l'armonia per i lavori di Dufay e di Eloy prese novella direzione. A poco a poco la musica armonizzata si liberò dagli ornamenti, che rimasero nella musica strumentale.

Allora si posero gli artisti a sviluppare tutte le finezze dell'arte, e lo spirito di calcolo in tutte le opere prevalse alla ispirazione del genio; essendo

ancora sconosciuta la forza morale della musica; e perciò si abbandonò in artifizii; ed ebbe origine il sistema di proporzioni nella notazione che ridusse l'arte ad un puro meccanismo di combinazioni. Intanto in questo tempo il Belgio era fiorente d'industria, di commercio, di belle arti, di poesia, di pittura e di architettura. Vi brillò anche la musica, che ben si accordava con quello stato di prosperità pubblica e privata. Sorse allora in quel paese una moltitudine di artisti che impiegarono in Francia, in Germania ed in Italia i loro ingegni, e fecero la gloria della loro patria. Fra questi artisti si ammirano specialmente i musici. Ockenghem, maestro di cappella di Carlo VII re di Francia, è considerato come un capo-scuola, a cui si deve il perfezionamento di certe forme scientifiche di cui restò traccia, anche quando quelle forme decadde; ciò che aggiungeva effetto alle altre bellezze della composizione. Si ha memoria inoltre di organisti eccellenti, e massime di Antonio Squarcialupi di Bologna, il quale per la somma sua valentia come organista fu soprannominato *Antonio degli organi*; nel 1430 egli era al servizio di Lorenzo il Magnifico in Firenze. Bernardo Mured, tedesco, è creduto inventore dei pedali dell'organo.

Andò sempre più fiorendo in mezzo a queste belle prove di maravigliosi ingegni l'arte di scrivere, e gli armonisti usciti dalla scuola di Ockenghem illustrarono il secolo XVI, e va innanzi a tutti Josquin des Prez, il più gran musicista de' suoi tempi; non inventò nulla, ma perfezionò tutto, e diede maggior unione e dolcezza alle dissonanze artificiali, intese meglio degli altri la necessità d'inventare il

canto della musica profana, e compartire forme melodiche e naturali alle differenti voci. Dopo la pubblicazione delle sue opere lo stile della canzone fu distinto da quello della musica di chiesa. Di molti che coöperarono al progresso dell'arte nomineremo Ottavio Petrucci della piccola città di Fossombrone negli Stati pontificii, che fu il primo a trovare il mezzo d'imprimere la musica con caratteri mobili, e stabili verso il 1502 una stamperia a Venezia, ove si pubblicarono le messe dei più celebri maestri.

La novella industria del Petrucci fu imitata in Francia ed in Germania, si fondarono officine a Lione, a Norimberga, a Lipsia. Si moltiplicarono tosto le edizioni, e fu immenso il numero delle opere date alla luce; ciò che prova la passione con cui la musica venne coltivata nei secoli xvi e xvii. Si studiò l'arte tanto nella pratica che nella teoria, e fu discusso lungamente intorno a quella con acri e tenaci ragionamenti spogli di filosofia, ma prodotti da spiriti investigatori dei principii dell'arte. Si citano Burzio, Ramis de Pareya, Gaforio, Spartario e Aaron scrittori in dispute di teoria. Un maestro di cappella alla chiesa di San Marco a Venezia, Adriano di Willaert, nel 1527, fu capo-scuola, e vantato divino non per la teoria, ma per la pratica: compose musica con un gran numero di voci diverse in più cori: ciò che era un nuovo ardimento a cui poté dare effetto col l'aiuto di due organi esistenti nella chiesa di S. Marco. Felice in questo ardimento, Willaert non fu notevole che per le forme dell'armonia, ed ebbe stile ardito e poco piacevole. Dietro le orme sue verso la fine del secolo xvi ed il principio del xvii maestri di cappella

scrissero messe per feste solenni e salmi a tre, a quattro, a cinque e fino a nove voci; e furono eccellenti fra i molti Paolo Agostini, Virgilio Mazzocchi, Francesco Berretta e soprattutto Orazio Benevoli. Erano uomini di gran talento, ma non s'accordavano colla perfezione dell'arte le loro colossali composizioni imperfette per difficoltà insormontabili, e perciò di un'armonia oscura e di un ritmo vago, in tanta moltitudine e intrecciamento di voci. Con Willaert, trovatore di quelle composizioni, fiorirono illustri maestri italiani come Animuccia e Costanzo Festa in Roma, Costanzo Porta ed Alfonso detto della Viola perchè gran suonatore di questo strumento.

La musica di chiesa avea ben prodotta la prima trasformazione della musica antica, e si sarebbe perfezionata con quella della messa e dei Vespri. Ma prima di ciò si corruppe per le forme materiali e artificiali dell'armonia, e per la mescolanza delle arie profane colle sacre. Canzoni oscene erano temi a canti religiosi, e se ne cantavano le parole, senza che l'uso facesse notar lo scandalo. La musica profana alterata anch'essa, specialmente nei madrigali, non rendeva più il senso delle parole, vagava nelle combinazioni, nei capricci, negli artifizii; era confuso lo stile delle diverse combinazioni, e si udivano elegie volte in buffoneria; canti di chiesa, canti di mensa, arie istrumentali, arie di danze prendevano colore, andamento e qualità che non procedevano dalla natura particolare intrinseca degli argomenti. Era un caos da cui doveva finalmente uscire una nuova luce, cioè la musica rifatta con filosofia ed alta direzione, e fertile di nuove idee, di luminosi

progressi. Aveva già da lungo tempo l'autorità ecclesiastica percorso d'anatema l'indecente musica della chiesa, quando venuto il momento della riforma sorse un uomo, Giovanni Pier Luigi di Palestrina, che colla potenza del suo genio rese alla chiesa i canti degni del culto cristiano. Così non ebbero più effetto le minaccie del concilio di Basilea e di papa Marcello II che volevano bandire la musica dai sacri ufficii, e ripristinare il canto-fermo. Pier Luigi, comunemente chiamato Palestrina, ben scrisse, come avevano fatto i suoi predecessori, una messa sulla canzone dell'*homme armé*, ma si staccò poscia da quest'uso in un gran numero di messe e di motetti, ove per soggetti di composizioni prese i canti di chiesa, e loro impressero un carattere grave, solenne, spogliato di passioni terrestri. Dotato essendo dalla natura dell'istinto di una pura melodia, le parti istesse scientifiche delle sue opere spiravano un'aria facile e cantabile. Per lui il madrigale, stato fino al suo tempo lavoro armonico più o meno meglio combinato, si compose di calma e grazia soave. Quel grand'uomo infine ripose l'arte nelle sue naturali condizioni, e lo seguì uno stuolo di compositori italiani, fra quali Felice Anerio, Giovanelli, Luca Marenzio, Nanini e Orazio Vecchi. Da quel punto crebbe la gloria musicale d'Italia, e in seno alla scuola di Roma e di Venezia nacquero importanti invenzioni. Andrea Gabrieli e suo nipote Giovanni Gabrieli della scuola veneziana furono organisti celebri, e autori di composizioni ardite dianzi non conosciute nè tentate: e così pure Claudio Merula e Zarlino che scrisse le *Istituzioni armoniche* con filosofia musicale che si cerca invano nei trattati antecedenti.

I progressi delle scienze e della civiltà italiana influivano nell'arte: così bell'epoca di musica fiorentina d'illustri ingegni nel 1550 al 1594, ebbe con ragione il nome di Palestrina. Non sostennero il confronto delle scuole italiane altre nazioni, ma vi furono varii artisti celebri, come ne' Paesi Bassi Orlando di Lasso e Filippo di Mens; nella Spagna il Vittoria; in Inghilterra William Bird, Jallis e Morlus fondatore di una scuola distinta per una certa purezza nell'arte di scrivere, ma senza grazia e senza eleganza di forme melodiche. In Alemagna fu notevole per istile d'armonia e di modulazione inclinata alle transazioni inaspettate Leone Hassler, gran musicista, allievo del nostro Andrea Gabrieli; Adamo Gumpelzhaimer povero maestro di scuola in Augusta, oscuro, ma superiore ad ogni altro per originalità e dottrina; Girolamo Schultze, organista di quella città, ottimo compositore e famoso capo-scuola di organisti. La Francia si arrestò nel progresso degli studii musicali, e non ebbe armonisti dopo Goudimel, a causa forse delle perturbazioni politiche e delle guerre civili che impedirono il tranquillo sviluppo delle facoltà intellettuali nell'esercizio dell'arte.

In quest'epoca si cercò una uguale ripartizione dell'intervalli fra le note della scala, e la parte scientifica della musica cominciò pure a rifiorire. Pitagora ed i Greci, come già notammo, conobbero i rapporti aritmetici de' suoni. Aristossene li negò ponendo in principio l'uguaglianza della divisione dei tetracordi in semituoni uguali; più tardi Jone di Smirne, Didimo e Tolomeo trattarono di quei rapporti numerici dei suoni; Boezio fece l'analisi del sistema

dei Greci, e fu imitato nel medio evo da Hucbald, Engelbert ed altri senza nulla aggiungere. Nel secolo xiv Giovanni de Muris spinse avanti la dottrina delle proporzioni numeriche indicando la necessità di un temperamento.

Zarlino fece molte indagini, ma gli mancavano al suo tempo gli elementi delle cognizioni necessarie, e non fece altro, benchè fosse molto, che trovare il primo buon metodo di temperamento per gli strumenti a tasti. Vicentino a Roma si applicava all'arte coll'intento di trovare anch'esso la divisione esatta degli intervalli, assicurando averlo conseguito per mezzo dell'arcicembalo che pretendeva avere inventato; ma s'ingannò, e non poteva riuscire, non essendo ancora il tempo maturo per quella scoperta. Intanto gl'intelletti non si sgomentavano, e dopo Zarlino e Vicentino fecero le loro prove Cipriano di Rore per dare alla modulazione un sistema più variato; Luca Marenzio, per le dissonanze nelle transizioni cromatiche; Carlo Gesualdo, principe di Venosa, per novelle forme ne' suoi madrigali. In ogni parte insomma v'era desiderio indefinito di scoprire un nuovo genere di musica applicabile all'armonia. Gli strumenti furono accoppiati alle voci nelle chiese, massime in San Marco di Venezia. E si diede incominciamento a grandi cose verso la metà del secolo xvi, in cui ebbe luogo la più importante invenzione che avrebbe formato il diletto de' secoli futuri, il dramma musicale.

Rinata l'arte drammatica in Italia, versi e musica si collegarono, si rallegrarono insieme nell'azione teatrale. Si composero in prima tragedie e

commedie secondo lo stile dei classici antichi; e poi si vollero nelle cerimonie pubbliche, nelle feste e nelle ricreazioni delle corti, intermezzate di cori e di canti, cioè madrigali messi in musica a più voci, ma senza espressione analoga alla forma con forme meccaniche di contrapunto. Venne con quelle condizioni rappresentato a Firenze il *Combattimento d'Apollo e del serpente* alle nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena; in Sicilia, con insolita magnificenza l'*Aminta* del Tasso, per ordine del vicerè don Garzia di Toledo, misto d'intermezzi e cori del Gesuita Marotta; a Ferrara nel 1550 una pastorale intitolata *Il Sacrificio*. La poesia in quei drammi non era secondata dalla musica di stile madrigalesco a cui man-
eavano la melodia, la passione e le forme dolci e graziose; gli strumenti accompagnavano il canto, ma eseguivano le stesse parti delle voci. A migliorare l'arte ed elevarla alla ispirazione poetica e spiritualizzarla si affaticavano in Firenze con ragionamenti saggi, indagini e tentativi, uomini di chiara fama, interpreti dei bisogni del tempo e dei misteri della natura, quali furono Giovanni Bardi, il conte di Vernio, Giacomo Corsi, Vincenzo Galileo, il poeta Ottavio Rinuccini, i maestri di musica Giacomo Peri, Giulio Caccini ed Emilio del Cavaliere. Come nelle arti sorelle si prendevano a modello i Greci, così nell'arte musicale si divisava di ricomporre e nobilitare il suo magistero. Galileo fece udire l'episodio del conte Ugolino di Dante, cantato con una specie di recitativo accompagnato da istrumenti; saggio imperfetto, ma che crebbe la speranza di una migliore applicazione della musica alla poesia: onde si continuò con buoni

auspicii la rappresentazione dei drammi; e nel 1590 Emilio del Cavaliere, fornito di genio inventivo, compose *Il Satiro* e *La disperazione di Filene*, cantati innanzi al duca di Toscana; nel 1595 si rappresentò *Il giuoco della cieca*, pastorale in musica di un genere assai originale. Nei recitativi di quei drammi già si manifestava accento ed espressione, a cui concorrevà l'orchestra, ma con pallida sonorità e solo per variare gli effetti; ed erano quelle orchestre composte di un chitarrone, di una chitarra alla spagnuola, di un liuto, di un clavicembalo, stromenti insomma, come dice un editore di quel tempo delle opere di Cavaliere, che facessero poco rumore. E l'armonia di simili strumenti non seguitando nota per nota ogni parte del canto, formavano quelli di tempo in tempo i ritornelli, onde nacquerò le varietà nei sistemi di strumentazione, già pieni d'interesse verso la fine del secolo. Era ciò il frutto delle fatiche dei poeti e dei musicisti. Nel 1594 Peri mise in musica la *Dafne* di Rinuccini, e poco dopo la tragedia lirica *La morte di Euridice*, ed ebbe in questa per collaboratore Giulio Caccini. Da questi due drammi possiamo fissare l'invenzione del *recitativo*. Alle invenzioni di questi grandi artisti aggiunse molto Claudio Monteverde della scuola di Venezia, quando in principio del secolo XVII compose la musica del dramma dell'*Orfeo* (non quello di Poliziano) e dell'*Arianna* ed il ballo delle *Ingrate*. Nacque sotto la sua penna l'aria e il duetto; egli seppe adattare al carattere de' personaggi ed alle situazioni drammatiche le combinazioni degli strumenti, e la sua strumentazione fu molto più ricca e più variata di quella degli altri compositori. Ma Mon-

teverde fece ancor di più, producendo un gran cambiamento nella tonalità, che pose le vere fondamenta del dramma, che gl'improntò il carattere senza cui quello non esiste ed è incapace di risvegliare profonde commozioni. Prima di quel maestro erano vietate dalle regole certi rapporti di note nella scala che impedivano di formare realmente la nota chiamata *sensibile*, perchè è il suono dell'accento appassionato, e perciò il principio e l'elemento di ogni espressione che dipinga gli effetti: Monteverde, mosso da sublime istinto, violando la regola, ardì mettere in rapporto la quarta, la quinta e la settima nota della scala, e per questa sola aggregazione armonica creò le dissonanze naturali dell'armonia, una tonalità novella, il genere di musica che si chiama cromatico, e perciò la modulazione. La nota *sensibile* che generò tante meraviglie nasceva dalla repulsione armonica fra la quarta e la settima. Per questa scoperta e per le invenzioni della strumentazione si attribuisce a Monteverde la piena trasformazione dell'arte, di cui tosto si accrebbero i progressi, e già alla prima metà del secolo XVII aveva acquistato una grande potenza. Al luogo dell'antica tonalità era la moderna così seconda di idee, e aboliti i diversi tuoni della nomenclatura usata per l'innanzi, non si ebbero con semplicissima divisione che il modo maggiore ed il minore. Monteverde, a cui si devono questi progressi, non contento di aver creata una tonalità, scoperto l'accento delle passioni e dato il colorito alla strumentazione, si applicò a soddisfare il bisogno di un ritmo regolare, appena indicato nel dramma e adoperato nella danza. Egli nel 1624 fece sentire l'episodio del com-

battimento di Tancredi e di Clorinda del Tasso, posto in musica da lui col suo nuovo sistema, per cui aveva divise le misure in sedici note sulla medesima intonazione. Si giovarono altri di questa scoperta, come si vede nel dramma di Landi, il *Sant' Alessio*, e nelle prime opere di Cavalli, ed ai ritmi di Monteverde si aggiunsero nuovi ritmi, non ostante che il ritmo sia la parte ove i compositori hanno meno dispiegato il loro ingegno.

La musica profana che si sviluppava con sì mirabile potenza, era stata separata dalla musica di chiesa per la riforma di Palestrina, e ciascuna destinata ad adempiere un uffizio diverso, non potevano entrambe essere rette da una regola comune. Tuttavia si introdusse anche nella chiesa l'espressione drammatica mal conveniente alla calma della preghiera; e la musica ecclesiastica perdette il carattere maestoso e pio di cui l'informò il Palestrina. Ma tanto per la musica di chiesa che per la drammatica si affaticavano gli spiriti a perfezionare l'arte, e per tal causa forse si aspettava questa mescolanza. Si risolse l'attenzione massimamente in precetti dell'armonia ch'erano stati solamente abbozzati. Guidotti, Viadana e Agazzari giovarono all'arte con nuove invenzioni, e durante il secolo xvn in Francia ed in Alemagna si pubblicò gran numero di opere elementari sull'accompagnamento e sull'armonia, di cui diamo il titolo nella nostra Bibliografia. La dottrina consisteva nell'idea di un basso strumentale continuo, in un piccolo numero di cifre e di segni collocati in qualche nota, in dieci o dodici regole concernenti l'accompagnamento del basso; ciò che

non costituiva un vero sistema di armonia, ma dava origine a quelle teorie che s'immaginarono dappoi.

Intanto erano già luminosi i progressi dell'arte che si fecero in Italia; Roma restava tenace nelle sue tradizioni classiche, Venezia era la città delle novità e delle meraviglie. In Roma le scoperte di Monteverde non ebbero favore presso i compositori, che condannavano l'espressione drammatica nelle chiese; furono grandi nell'arti loro Benevoli, Nanini, Suriano, i due Anerio, Antonelli, Cifra, Giovanelli, Foggia, Allegri. A Venezia in quel tempo, oltre i due Gabrieli e Monteverde, fioriva Giovanni Croce, soprannominato Chiozetto, uomo di genio che può dirsi creatore dello stile buffo espresso in novelle forme, che fu poi da' suoi successori applicato alle scene. La sua *Triacca musicale*, originale e ricca d'invenzioni e di effetti comici, diietta coll'eco a sei voci, colla *Mascherata* a quattro, col *Canto dei paesani*, col *Giucò dell'oca* e col bellissimo *Canto dello schiavo*. Croce fu il primo che compose le *cantate*, sorta di piccoli drammi ad una voce, perfezionati in seguito da due maestri, Carissimi e Scarlatti. Ma intanto si rallentava in molti il genio delle invenzioni, e tutto lo studio si raccoglieva nelle forme. Le stesse opere di Monteverde, scritte in matura età, come *Il ritorno di Ulisse* e *L'incoronazione di Poppea*, rappresentate a Venezia, non hanno l'originalità e l'ardimento delle prime. Vi fu però Stefano Landi, autore del *Sant'Alessio*, che spiccandosi dagli altri compositori, formolò pensieri ispirati originali e profondi. Alessandro Scarlatti, napoletano, allievo di Carissimi, accrebbe le bellezze dello stile moderno, e superò il

maestro coll'alto sentimento dell'armonia, collo squisito gusto della melodia, colla composizione dei concerti, delle arie, delle cantate; e col variare il carattere dei pezzi di musica, il movimento, il ritmo e l'istrumentazione rese più florida e più ricca la musica teatrale. Vissuto fino al 1725, fu capo della scuola napoletana, madre di eccellenti artisti.

Come ogni ramo di musica era oggetto di studio l'arte degli organisti prosperava anch'essa; e dopo Merula, i Gabrieli, Bariola ed altri, il Frescobaldi sorprese colle vinte difficoltà di meccanismo, nell'abilità di suonar l'organo, e meglio de' suoi predecessori compose melodie dolci, e graziose con armonia di sorprendenti modulazioni. Mentre quegli brillavano in Roma, Samuele Scheidt destava ammirazione ad Augsburgo con stile più elevato ma meno fiorito di quello di Frescobaldi. A questi due organisti aggiungiamo il famoso Schwelling, discepolo del nostro Giovanni Gabrieli.

Dopo questa prima epoca di organisti sorsero altri organisti che illustrarono altre epoche in Francia ed in Alemagna, il Pasquini in Italia, e tutti esecutori di prodigiosa destrezza e compositori dotati di genio e di profonda scienza; gli ultimi furono parecchi Alemanni e gli Italiani Pollarolo, Lotti, Vinacesi e Casini: questi due esperti specialmente nella musica strumentale.

La scuola alemanna già si distingueva dall'italiana pel suo genio melanconico. Come violinisti figurano Gervais, Vermont, Parenti, ecc. Giovan Battista del Violino fu così chiamato dall'arte di suonare questo strumento. La Francia vanta parecchi di

quei suonatori, ma l'Italia fu superiore, nel 1630, per Castrovillari di Padova, Bassani, Corelli, d'immenso talento, che fu principe della scuola dei violini per altezza d'idee e perfezione del suono.

Nel secolo XVII alla gloria musicale dei suonatori in Italia si congiunge quella dei cantanti. Baldassarre Ferri fu il primo, e quindi Pasqualini, Bolli, Formenti, Riccardi, Scaccia, Origoni, Piccini, il quale cantò nelle opere italiane rappresentate a Parigi per ordine del cardinal Mazzarini. Dopo la fine di quel secolo in ogni parte d'Italia si stabilirono scuole di canto fondate da Francesco Peli a Modena, da Giovanni Paita a Genova, da Gasparini e Lotti a Venezia, da Fedi e Amadori a Roma, da Brivio a Milano, da Francesco Redi a Firenze, e in fine da Pistocchi a Bologna, da Alessandro Scarlatti, Gizzi, Leo, Feo, Porpora a Napoli. Da tutte quelle scuole nel corso di cinquant'anni uscirono cantanti mirabili, Bernacchi, Caffarelli, Elisi, Giziello, Manzoli, Farinelli, Vittoria, Tesi, Faustino Bordoni, Guadagni, Guardacci, Pacchiarotti, Marchesi, la Gabrielli, Mengotti, De Amicis, Aprile e Crescentini. La voce dispiegava nell'arte del canto le più seducenti attrattive, ed educata dai metodi, favorita dal clima, vinceva tutte le voci d'artisti stranieri.

Nel tempo di questa floridezza della musica italiana era l'arte in decadenza in Francia e nei Paesi Bassi, e vi era sconosciuto il dramma musicale che cominciò ad abbozzarsi a Parigi in qualche *ballet comique*, che erano un misto di musica, di recita e di danza. Venne il primo ideato da Beaujoyeux, musicista piemontese agli stipendii di Caterina de' Medici. Si fece prova di

introdurre opere italiane, ed il cardinal Mazzarini si mise a quell'impegno, ma non ebbe successo: nè fu migliore il tentativo all'occasione del matrimonio di Luigi XIV, finchè Lulli da Firenze, andato a Parigi assai giovane, pose le fondamenta del dramma musicale in Francia. Benchè ivi si sviluppasse il suo genio, la sua musica, considerata lungo tempo come il tipo della francese, non era che la musica italiana dell'antico stile; e si ammirava nella corte di Luigi XIV quando rinomati artisti avevano inigliorato il dramma musicale in Italia. Nel 1672 fu costituita a Parigi, per il genio e le cure di Pirelli, un'opera nazionale ottant'anni dopo che l'Italia godeva di quello spettacolo. Si formarono allora suonatori d'orchestra e cantanti che prima non esistevano od erano assai rari, e fu merito del maestro Lulli.

In Alemagna la musica del secolo XVII ebbe il suo regno, ma sconosciuta in altre parti dell'Europa, non vi esercitò alcuna influenza. Parecchi suonatori di organo e di violino vi ottennero fama. Enrico Schütz, fornito di genio originale e di profondo sapere, iniziò con qualche trovato musicale l'arte del teatro, che per qualche tempo si trasse dietro al dramma italiano.

Quando l'immortale Reinhard Keiser, artista sublime vissuto nella solitudine, ignaro affatto della musica drammatica e mosso da interna ispirazione, scrisse l'opera di *Basilio*, e la seppe vestire di spondanei e patetici accenti con grande ricchezza d'immaginazione. L'opera fu rappresentata in Amburgo nel 1694. Keiser nel corso di quarant'anni compose cento e sedici opere, e formò il genio di Handel, altro cospicuo artista.

Come in Italia, in Francia, in Germania, si coltivò la musica in Inghilterra, specialmente quella di chiesa; ma non furono musicisti di molto merito, benchè non siano da trascurarsi i nomi di Orlando Gibbons, Ravenscroft, William, Child organista, John Bernard, Rishard, Deering, organisti e compositori. Nel secolo di cui stiamo parlando si imitarono a Londra i balletti di Francia; e sotto Giacomo I si aprirono venti teatri capaci di far sorgere artisti in un genere di musica diverso da quello di chiesa; se il genio inglese fosse stato acconcio all'arte drammatica; ma i compositori inglesi non conobbero mai il segreto di quell'arte. Lo stato politico del paese non favoriva la musica, e non fu dato a questa di progredire nell'epoca trista e severa del protettorato di Cromwell. Nulladimeno lo stile istrumentale non fu negletto. La musica di chiesa contrasse un carattere proprio ed originale ai tempi di Carlo II, che si conserva ancora intatto e vi si distinse Enrico Purcell.

Mentre gli spiriti erano in tal modo occupati dall'arte in varii paesi d'Europa, non interrompevano gli studii della teoria musicale, modificata, accresciuta dai progressi e dai nuovi principii della pratica. Nell'anno 1628 Galeazzo Sabattini scrisse di musica, ma Lambert arrecò molto lume nella teoria, parlando della scala di sette note che fu sostituita a quella degli esacordi, e fu il primo che trattò della vera scala armonica e della tonalità moderna, poichè nonostante le scoperte di Monteverde non si conosceva ancora la così detta regola dell'ottava. Fra i principii dell'arte svolti nei libri ed in-

segnati dai maestri vi era il contrapunto doppio indicato da Zarlino, e che consiste nel far passare reciprocamente dal grave all'acuto e dall'acuto al grave le forme melodiche che compongono fra loro un'armonia; e quel doppio contrapunto, sorgente di nuove ricchezze armoniche, produsse nella fantasia di Bach, Handel, Haydn, Mozart e Beethoven infinite bellezze musicali. Le indagini della teoria sono di immenso vantaggio alla pratica, ma a nulla giovano se non sono guidate dalla filosofia e dalla perfetta cognizione dell'arte. Berardi ed altri scrittori immaginarono condizioni ridicole estranee allo scopo della musica, come il *contrapunto alla zoppa* di un sol passo, e note nere, e note bianche, ecc. Non sempre però gli scritti furono stravaganti: la tendenza degli spiriti era eziandio per le enciclopedie musicali; e Cerone da Bergamo e lo spagnuolo Llorente ed altri si applicarono a quella vasta materia di raccolte d'arte.

La musica drammatica non si arrestò più ne' suoi progressi di trasformazione e di perfezionamento dopo che Scarlatti colla potenza del suo genio le avea comunicato tanto moto e tanta vita. Pollarolo, Gasparini, Lotti, l'abate Rossi, Caldara e i Bononcini svilupparono nella forma e nel carattere le arie in prima corte, uniformi e modulate della stessa maniera. In quest'epoca alla fine del secolo XVII e al principio del XVIII acquistò molta importanza il dramma religioso, a cui fu dato il nome di *Oratorio*. L'origine di questi oratorii risale al tempo della rappresentazione dei misteri nelle chiese, e vi si cantavano le *laudi*, sorta d'inni a più voci in lingua volgare; e madrigali in coro: ma i veri oratorii in

musica non sono anteriori alla congregazione dell'Oratorio istituito da San Filippo Neri nel 1548. La prima opera di questo genere cantata intieramente e accompagnata da strumenti fu la *Rappresentazione di anima e corpo* d'Emiljo del Cavaliere, rappresentata in Roma nel 1600; e lavorarono negli oratorii Cappolini, Mazzocchi, Loreto Vittori, celebre cantante, Cruciati, Ziani, Federici e Stradella, ed infine Scarlatti, che perfezionò quella sorta di musica con potente espressione e stile elevato propri del suo talento. La musica degli oratorii toccò il sublime nella *Sant'Elena al Calvario* di Leo, nella *Passione* di Jommelli, *Il sacrificio di Abramo* di Cimarosa: e dopo questo i compositori di Napoli e di Venezia scrissero oratorii, ma non aggiunsero nulla, nè alcuno arrivò in quell'arte alla magnificenza e sublimità di Handel della scuola alemanna, i cui capi d'opera si ammirano anche ai dì nostri, ma gl'Italiani furono più valenti nelle attrattive della melodia.

Agli Italiani divenuti sommi nel dramma musicale sacro e profano non fu negato la prima gloria nell'opera buffa, e vi si mostrarono grandi i maestri di scuola di Napoli e di Venezia. L'opera buffa nacque in Italia coll'introduzione di qualche pezzo di musica madrigalesca nelle commedie e nelle farse del secolo xvi, come nel *Sacrificio* di Beccari e nei *Pazzi amanti*. Ma la vera opera buffa tutta in musica fu composta da Orazio Vecchi, e rappresentata in Venezia nel 1597, ed ivi ancora *La finta pazza* di Saconti, e *La Ninfa avara* di Ferrari nel 1644. Si produssero in seguito *Amore vuol gioventù* di Mariani nel 1659, e *Girella* di Pistocchi nel 1672, e

molte altre opere di quella specie. Verso il 1730 si illustrarono nell'arte Pergolesi, Rinaldo di Capua, Ciampi, Lotilla, Galuppi detto il *Buranello*, ed altri.

Il pregio più grande dei maestri della scuola napoletana era di aggiungere forza e passione alla poesia con mezzi semplicissimi, che produssero vive impressioni nell'animo dei loro contemporanei. Il segreto già svelato dallo Scarlatti della forza drammatica si racchiudeva nella sostituzione del sesto grado del modo minore misto agli accordi dissonanti naturali. Così la scuola napoletana dal 1680 fino al 1750 segna un'epoca principale nella storia della musica, come fu quella di Venezia per le invenzioni armoniche di Monteverde.

Ecco infatti apparire in Napoli dopo lo Scarlatti un Vinci, un Leo, i quali creano le leggi melodiche e gli accompagnamenti dell'*aria drammatica*; un Logroscino che porta l'ultima perfezione allo stile buffo musicale; un Porpora, che aggiunge l'ultima perfezione alla *prosodia* ed alla *modulazione* patetica del recitativo; un Durante, che accompagnando l'unità del *motivo* colla varietà continua delle modulazioni, offre l'idea del vero *duetto*; finalmente un Pergolesi, che arricchì con mille modi originali e sublimi il linguaggio musicale, ripulendolo da ogni resto dell'antica rozzezza, e ritrovando nuove intente vie per penetrare nel cuore umano e destarvi ogni sorta di passioni. — Ed ecco nello stesso momento sorgere e seguir le traccie già segnate da Benedetto Marcello e dal Buranello, un Jomelli, un Hasse, un Gluck, un De Majo, un Sacchini, un Piccini, un Trajetta, un Anfossi, che fanno al Sarti, al Guglielmi, al Pae-

siello, allo Zingarelli, al Cimarosa illustre corona. Crearono questi un nuovo linguaggio musicale, il più atto di tutti a conseguire il vero scopo dell'arte, che non può consistere se non nell'espressione; ridussero la *melodia* a regole analoghe a quelle che costituiscono la grammatica di ogni linguaggio parlato; e insegnarono col loro esempio il modo di formare e legare insieme le frasi, di costruire i periodi e di abbellire l'elocuzione cogli artifizii rettorici più atti a renderla capace e commuovere e diletta. La loro locuzione *melodica* rassomiglia a quella di ogni ben regolato discorso; i loro pensieri procedono con un ordine logico meraviglioso. Il principio vitale del loro sistema consisteva nel trovare il *concetto melodico* ed il *movimento ritmico* più acconci ad esprimere il senso delle parole e servirsene come di *tema*. Studiarono colla diversa qualità dei *tuoni* e dei *modi ritmici* d'imitare gli effetti delle perturbazioni su di noi prodotti da varie affezioni, come *paura*, *tristezza*, *languore*, che chiamarono *deboli*; *allegrezza*, *collera*, *ardire*, che dissero *veementi*. La voce dell'uomo essendo *grave*, e quella della femmina *acuta*, usarono i suoni gravi ad esprimere gli attributi proprii dell'uomo, come la *maestà*, la *fermezza*, il *coraggio*, ecc., e gli *acuti* ad esprimere la *grazia*, le *lusinghe*, la *voluttà*, ecc., che sono il retaggio delle femmine. Colla stessa sagacità seppero valersi di tutte le altre parti elementari della musica. Adoperarono i tempi *pari* nell'espressione della *tranquillità*, della *fermezza*, ecc., e i *dispari* nei moti disordinati dell'*esultanza*, dell'*ira*, ecc., le *sincopi* ad esprimere l'*assanno*, il *pianto*, la *palpitazione*, ecc., e tutti i senti-

menti dell'animo, e tutti i moti del corpo ad esso corrispondenti. — Nell'applicar poi questi principii alle parti costitutive del *melodramma* posero in primo luogo massima cura nella stile del recitativo che 50 anni prima aveva ricevuto dai *mottetti* del Carissimi un non leggero impulso. Studiando col mezzo di un'introduzione semplice e piana di rendere più sensibili gli *accenti* naturali della voce parlante, e di far spiccare maggiormente le *quantità* delle sillabe e dei piedi. Infine all'invenzione del *recitativo parlante* aggiunsero quella del *recitativo obbligato*, dovuto al Vinci. — Portata l'*aria drammatica* dallo Zeno e dal Metastasio alla perfezione, rimaneva ad operar l'unione della musica colla poesia. Compresero i legislatori dell'arte, che se *uno* è l'affetto dominante del componimento poetico, uno parimenti debbe essere il *concetto melodico* destinato ad esprimerlo. Ma ciò bastar non poteva all'effetto della musica; era d'uopo trovare il modo di amalgamare, direm così, le frasi poetiche colle musicali, e poter dare col mezzo del canto il maggior possibile sviluppo al senso delle parole, e ottennero l'intento colla ripetizione delle medesime. V'ha chi avvisò grave difetto questa ripetizione, ma se si fosse avuto pensiero di studiar un po' meglio i sensi estrinseci con cui l'uomo manifesta gl'interni affetti, facilmente sarebbesi riconosciuto che la ripetizione delle medesime parole è uno de' caratteri più ovvii del linguaggio della passione. Il meccanismo dunque dell'*aria drammatica*, come venne fissato da Vinci, Scarlatti, Leo, Pergolesi, servì di norma a' maestri che loro tennero dietro, fra i quali nomineremo Fioravanti, G. Nico-

lini, Paer, Spontini, Morlacchi, Caraffa, C. Coccia, Generali che col Mosca divise la gloria di avere insegnati a Rossini i *crescendo*, Vaccai, Aspa, Petrelli, Ricci, Raimondi, Bonfichi, Sapienza, ecc.

Coll'incremento della musica profana ebbe luogo quello della musica sacra nel principio del secolo XVIII, e divenne generale in Italia l'uso delle messe e dei vesperi cantati con orchestra. Ne risentì danno l'arte degli organisti fra noi, che passò ad avere il primato in Alemagna ove la religione protestante non permetteva che il solo organo nei templi.

In questo tempo andò molto innanzi lo studio del violino, ed ogni città italiana possedeva qualche gran suonatore: Pisa Costantino Clari, Firenze Francesco Veracini, Bologna Gerolamo Laurenti, Modena Antonio Vitali, Massa di Carrara Perelli e Ciampi, Lucca Lombardi, Cremona Visconti, Pistoja Giacomino, Napoli Mascitti; e furono tutti questi artisti ispirati dal genio di Corelli, che ne formò ancora molti altri. Ma il più grande, il più meraviglioso in cui si magnificò la scuola del violino, e che vien chiamato dai Francesi *homme violon*, fu Giuseppe Tartini, ed i suoi allievi furono tutti violinisti distinti. Dopo la morte di Tartini la scuola piemontese di violino, fondata da Somis, avendo per capo Pugnani, fu la prima in Europa, ed in quella scuola si ammaestrarono molti, de' quali basta nominare il Viotti, che superò tutti e fu giudicato ammirabile e perfetto. Nei tempi nostri parve a tutti un prodigio il Paganini, che per la natura delle sue straordinarie facoltà si collocò nell'arte in un punto diverso da quello dei suoi illustri predecessori. Sembra che Locatelli da

Bergamo, modello di Lolli e di Fiorillo, fosse anche il suo. Se l'Italia non era pareggiata nella scuola dei violinisti da altre nazioni, divideva l'onore de' clavicembalisti coll'Alemagna; trasportato al sentimento di un'armonia ricca di modulazioni, e ne fu tipo nel secolo XVIII il famoso Bach. Inclinavano gl'Italiani alla melodia ed al suono brillante che consonava coll'ingegno dei cantanti; onde l'arte ebbe un'altra direzione; ne formulò i principii Gasparini, che fu maestro di Domenico Scarlatti, figlio di Alessandro, la cui musica è anche pel piano moderno ottimo esemplare. Da lui passò l'ispirazione a Cordicelli, e da questi a Clementi, che dal principio del secolo XIX fu capo modello del genere italiano della miglior scuola di piano-forte. Offre carattere opposto quella di G. S. Bach, il cui stile pieno di forza mancava di dolcezza. Ma il genio e la scienza di questo artista, il più grande organista di Germania, furono maravigliosi. Il suo figlio Carlo Filippo Emmanuele, eccellente musicista anch'esso, cercò fare una lega della scuola alemanna, in cui era stato educato, coll'italiana, onde fossero temperate insieme le soavi qualità dell'una colle qualità severe dell'altra, e ne nacque una scuola mista che fu continuata con tanto splendore da Haydn, Mozart e Schobert, e finalmente da Dussek e suoi allievi, e da cui provennero i sommi pianisti Listz, Thalberg, Prudent, i maggiori maestri della moderna arte del piano.

La musica drammatica italiana prevaleva in Germania nonostante il genio di Keiser e di Handel; ogni principe aveva alla sua corte un teatro italiano, le opere di quegli illustri maestri alemanni Winter,

Weigl, Fasch, Zumsteeg, Pleyel, ecc., erano confinate sulle scene di Amburgo e di Wolfenbùttel. Il loro stile, originale, vigoroso, espressivo e appassionato, non lusingava l'orecchio, non diletta il cuore come le seducenti melodie di Napoli e di Venezia. Compositori e cantanti erano italiani. A Vienna nella prima metà del secolo XVIII brillarono i maestri Ziani, Canti, Bononcini, Caldara ed altri; i loro drammi si rappresentavano in tedesco, i compositori alemanni per piacere imitavano i compositori italiani; così facevano Tusc, Hasse e lo stesso Gluck, non ostante l'originalità del suo genio. Era a Mozart serbata la sorte di mutar faccia alla musica, ma egli nelle sue prime produzioni dell'anno 1772 seguiva ancora la scuola napoletana; quando abbandonandosi alle ispirazioni del suo genio e del suo cuore col *Matrimonio di Figaro*, col *Don Giovanni* e col *Flauto Magico*, fece un passo nell'arte che valeva l'opera di molti secoli. Scopri la potenza di espressione e d'effetto inatteso nella riunione delle alterazioni ascendenti e discendenti degli intervalli, degli accordi; era il principio della modulazione illimitata nel genere onnitonico; e ciò bastò per trasformare pienamente la musica italiana, e spinger l'arte in quel sistema che fu seguito con sì splendido sviluppo da Beethoven, Weber, Rossini, Mozart, che modificò il dramma italiano, fu il ristoratore del dramma tedesco; ma questo, per i progressi del genio che non hanno limite, offre in questo secolo nuova modificazione di stile nel *Fidelio* di Beethoven e nei lavori di Carlo Maria Weber, Goffredo Weber, discepoli di Vogler, Hummel, Fesca, Spohr, Wolfram, Mendelsohn, ecc. Collo stile

dell'opera si perfezionò lo stile della musica istrumentale in Alemagna; presero bella forma i terzetti, quartetti e quintetti, e divennero meravigliosi sotto la penna di Haydn, che fece di quel genere di musica uno de' più vasti concetti dell'arte. Mozart e Beethoven ne accrebbero la grandezza e la potenza.

Mentre nel secolo passato era tanto in fiore la musica vocale e istrumentale in Alemagna e in Italia, non poteva pareggiarsi con queste nazioni la Francia, che fu tarda nei progressi dell'arte, piena di un gusto tenace per la musica di Lulli; la quale influi nel dramma, nelle cantatille imitate dall'italiano, e nella musica istrumentale. Rameau ebbe più merito fra parecchi artisti distinti organisti e clavicembalisti, e produsse un'opera migliore di quella di Lulli per il vigore, per la modulazione, per la ricchezza degli effetti, e diede incominciamento alla riforma drammatica in Francia. Nel 1792 la nuova musica italiana aiutò a quel rivolgimento, quando si udivano le note ineffabili di Leo, Pergolese, di Rinaldo da Capua. Vi furono ammiratori ed avversarii, e per il momento trionfò la vecchia musica francese, e i cantanti italiani ritornarono in patria. Ma avevano già prodotto una salutare impressione, e arrivò la riforma, ma per mezzo dell'opera comica che preparò l'opera seria, e toccò a Gluck d'interpretare l'istinto nazionale dei Francesi ed appagarlo co' suoi drammi l'*Ifigenia*, l'*Armida*, l'*Alceste*, la *Didone* e l'*Edipo*, a cui vennero dietro con nuove trasformazioni i drammi di Méhul, Cherubini, Spontini, Rossini e Mayerbeer.

Quanto all'opera buffa si deve all'italiano Duni la

gloria di averla naturalizzata in Francia; la perfezionò Grétry con altri, e ne ingrandirono la forma e le proporzioni Lesueur, Cherubini, Bojeldieu, Herold, Auber ed altri compositori.

Educato il gusto della musica co' buoni esemplari dell'arte, si sentì anche in Francia il bisogno di educarlo colle regole dell'insegnamento, poichè fino al cadere del secolo passato non esistevano che le scuole delle cattedrali e dei collegi; ma in tempo della rivoluzione si volle un insegnamento nazionale, e fu fondato il Conservatorio, che produsse un'immensa quantità di cantanti, di strumentisti ed armonisti quasi tutti segnalati nell'arte. Per quel Conservatorio si stamparono opere elementari per tutti i rami del sapere musicale, e furono preposti alla direzione ed al regolamento di quello grandi ingegni, come Gossec, Grétry, Martini, Cherubini, Méhul, Berton, Lesueur, Catel, Bojeldieu. In Francia si studiò la teoria dell'arte, che fu giovevole assai all'insegnamento, mentre in Italia le scuole furono sempre più pratiche che razionali. Rameau merita la riconoscenza degli armonisti per i suoi scientifici lavori. Kirnberger, Catel, Fétis scrissero storie generali di musica oltre Martini, Burney, Hawkins, Forkel e Busby; altri come Rousseau, Wolf, Castil-Blaze, ecc., composero dizionarii; chi trattò della teoria dei suoni, chi del sistema tonale, chi della composizione, ecc., come puossi vedere nella *Bibliografia musicale* da noi pubblicata in fine del volume 1°; moltissimi inventarono metodi per l'insegnamento, ma dopo tanti sforzi non si sono ancora trovati i principii naturali della teoria musicale.

CONCHIUSSIONE.

Dai primi elementi della musica, dalle prime melodie che si formarono sugli strumenti dei popoli, noi siamo arrivati con un breve cenno storico allo sviluppo attuale dell'arte musicale, sì nella pratica come nelle teoria. E per raccogliere tutto in poche parole, diremo che la melodia si dispiegò nei popoli orientali per esprimere passioni mobili e vivaci, fu varia e diversa dalla nostra la scuola tonale, e non si conobbe l'armonia. Nella musica greca adottata dai Romani, il ritmo poetico prevalse sulla stessa melodia, che fu serva dell'ispirazione: le prime tracce dell'armonia si rinvennero nei Settentrionali, e i popoli del mezzogiorno dell'Europa la coltivano e le danno il perfezionamento nella musica da chiesa, che conserva l'arte antica, poi si corrompe, si rigenera e soggiace spesso all'influenza della musica profana. La musica strumentale del Settentrione e del Mezzogiorno d'Europa è diversa da quella dell'Oriente per l'armonia e per la costruzione degli strumenti. Non si trova che nel Settentrione l'arco del violino. La comunicazione che si stabilì per le crociate fra l'Europa e l'Oriente apportò una mescolanza di elementi musicali fra i due paesi; e poi venne l'epoca così grande per l'Italia, in cui come risultato di tanti sforzi dello spirito umano rinacque la civiltà, che si diffuse in tutto il mondo. Fra le scienze e le arti che la componevano havvi la musica, la quale custodita nel santuario in mezzo a Barbari, presentata sotto la forma del canto gregoriano,

si riprodusse nel dramma per esprimere nei modi più potenti e variati le passioni umane.

Il dramma è frutto prezioso del genio italiano, e di tanta delizia per gli animi sensitivi, che Francia, Inghilterra e Germania vollero udirlo a gara. Nacque sulle rive dell'Arno, fra i consessi d'uomini illustri, poeti e maestri di musica; crebbe in riva dell'Adriatico sotto il cielo orientale di Venezia, e poscia al raggio del sole di Napoli, e contrasse un melanconico andamento in Germania. Monteverde della scuola veneziana trovò gli accenti della passione, che fu svolta dallo Scarlatti con maggior sentimento, con più commoventi accordi, tenere e profonde melodie.

La Francia s'innamorò del dramma, ma non fu capace per qualche tempo che di conoscere i misteri della musica del Lulli, inferiore a quella che fioriva in Italia. All'Inghilterra non fu concessa dalla natura la facoltà drammatica. Nella Germania s'imitò dapprima la nostra musica, e poi Mozart trovò modi originali; creò il dramma tedesco, e mutò la natura al dramma italiano. La musica strumentale, che doveva sposarsi alle voci e agli affetti del dramma, si collocò in Italia, ove sorsero i più famosi violinisti del mondo, ed in Germania, che si applicò a perfezionare gli strumenti che oggi risuonano nelle orchestre, e gli organi che accompagnano i canti ecclesiastici, e i clavicembali che con altro nome rallegrano le brigate e i teatri. Noi dicemmo che Mozart dilatò il campo drammatico, e che vi entrarono a brillare col loro genio Beethoven, Weber e Rossini. È appunto Rossini che fece sì splendida e ricca a' di nostri l'arte musicale coll'accordo di diversi generi di melodie,

col lusso di motivi, con variate cadenze, pellegrine cantilene, frasi melodiche, fantasticamente strumentate, appoggiature, gorgheggi, ornamenti spontanei e moltiformi di canto, stile caldo e immaginoso che commuove ed infiamma. Rossini seppe animare col suo estro un gran numero di strumenti, onde l'orchestra ha mille voci che secondano gli affetti drammatici del terrore, della pietà, dell'amore, della meraviglia, del dolore, della preghiera e della disperazione; e li rende più efficaci e più potenti. Dall'estro di quel grande sgorgarono le più soavi e le più terribili melodie che abbia prodotto l'arte, e che vi occupano il cuore e l'intelletto nella *Semiramide*, nel *Mosè*, nel *Guglielmo Tell*, nel *Barbiere di Siviglia*, nello *Stabat Mater*, nella *Gazza ladra*, ecc.

Parigi e l'Europa ammirarono la fecondità facile e spontanea, la flessibilità, la vigoria e la dolcezza di una fantasia che non ha pari nei tempi nostri. Egli seppe dispiegare una maestria sorprendente nei pezzi concertati, e adescò l'orecchio coi vezzi della *caballetta* creata dal suo ammirabile talento. Per lui la melodia assunse un carattere chiaro e deciso; l'armonia e l'istrumentazione dilatarono a dismisura i loro confini; i cori ebbero un'importanza non prima conosciuta: ei seppe superar ben sette, ben otto volte se stesso, e, novello Proteo, ha saputo con mirabile tempra esser eminentemente italiano in Italia, tedesco in Germania, francese in Francia, vivace, spiritoso e vero nella commedia; patetico, maestoso, elevato, sublime nella tragedia; castigato e severo nei sacri cantici; geniale, originale, grande dappertutto. Una caterva d'imitatori, fra cui egli era il sole tra

le minori stelle, gli camminarono di conserva, ritraendone i più, anzichè i molti pregi, i pochi difetti, fra i quali meritano però onorevole eccezione Mercadante, Pacini e Donizetti, tre nomi illustri che riuniti in alcun modo riassumono (tranne l'originalità) le meravigliose qualità del loro capo-scuola.

La musica rossiniana risuonava in tutti i teatri d'Italia e nella maggior parte degli stranieri, quando sorse Bellini. Questi s'ingegnava di condurre il canto alla massima semplicità, e di riprodurre con esattezza i sentimenti espressi dalla poesia. Egli è bensì vero che la sua orchestra è povera di effetti, sbiadati sono i suoi pezzi concertati, non-troppo corretta l'armonia, uniforme il suo stile; ma la grazia, la dolcezza, la passione delle sue melodie, la verità con la quale ei le accoppia alle parole, e diremo ancora l'originalità che offre in complesso il suo stile, gli hanno assegnato meritamente un posto assai distinto fra i promotori della musica italiana; e la sua (pur troppo corta!) carriera ha segnato un'epoca.

Ammutolita la lira di Rossini, infranta quella di Bellini, non rimasero per qualche tempo a vera gloria d'Italia che i tre sopraccennati compositori ed alcun altro di seconda sfera, quali sono i due Ricci, Coccia, Lauro Rossi, Coppola, Vaccaj e Nini. I quali tre primi cambiando stile per l'esigenza dei tempi, sostennero più o meno l'onore de' nostri teatri secondo che per la diritta o per la storta via s'incamminarono. Mercadante si appigliò specialmente a forbire la sua orchestra e ad arricchirla di effetti; Pacini traviò talvolta nel barocco: il solo Donizetti riusciva a caratterizzare con magiche melodie il suo stile, associando ciò che

di prezioso aveva ritratto da Rossini col genere di espressione proprio di Bellini. Disgraziatamente per noi l'autore dell'*Elisir d'Amore*, della *Lucrezia Borgia*, della *Lucia di Lamermoor* per deplorabile fatalità anch'esso ci fu prematuramente rapito.

Anche le ispirazioni di Mayerheer traggono dall'istesso fonte germanico di Mozart, come quelle di Rossini, ma presenta impronta e andamento nazionale, e invece della melodia signoreggia l'armonia come nel *Robert le diable*, che abbonda di modi espressivi, di tinte locali, di forme strettamente connesse coll'argomento e coi sentimenti che ne germogliano.

Oggidi un novello compositore occupa, si può dire, quasi solo la palestra della musica drammatica; intendiamo parlar di Verdi. Senza essere nè suoi detrattori, come alcuni, nè suoi fanatici ammiratori come molti, diremo che egli è originale in molte delle sue melodie, ma non in guisa che non mostri i suoi studii in Bellini; egli tratta assai bene il recitativo, ma in modo non diverso da quello con cui lo trattavano Bellini e Donizetti; nella istrumentazione bene spesso è vigoroso come Mercadante, scorrevole come Donizetti, semplice come Bellini, ma non rare volte esagerò fino al frastuono la sonorità rossiniana. Egli mostra possedere grandi qualità di dottrina musicale, e molto bene le adopra negli effetti drammatici e nei concerti. Ma un pregio essenzialissimo della musica di Verdi è quello della universalità dello stile: trionfi, torneamenti, cerimonie, esequie, congiure, colloqui d'amore, lieti conviti, leggiadre danze, scene di terrore e di spavento, magnanimi atti, tutto egli sa

degnamente trattare, benè spesso dipingere, e talvolta anche scolpire; solo nel buffo egli non ha ancora sperimentato le proprie forze; una prova fatta nel suo esordire, fu la sola, non ebbe buon successo; ma vuolsi che egli aspetti un buon lavoro poetico per cimentarvisi di bel nuovo.

Certo è che il Verdi in epoca assai difficile ha saputo aprirsi una strada a bei trionfi: senza operare alcuna importante riforma, ha saputo trarre e trae conveniente partito dal meglio d'ogni scuola e sottoporlo alla potenza fecondatrice della sua fresca e peregrina immaginazione, emulando l'estro patetico ed appassionato del Bellini, il fantastico del Meyerbeer, gli adagi del Donizetti, le cabalette del Pacini, e facendosi nel tempo stesso ammirare come il più felice ed intelligente seguace della grande scuola creata dal *Guglielmo Tell* e dal *Nuovo Mosè*.

Come astri minori a paragon del Verdi noi potremmo qui accennare gli ingegni musicali del De-Giosa, del Petrella, Mabellini, Carlo Romani, Cortesi, Cianchi, Cagnoni, Meiners, Bottesini, Salvi, Pevì, Buzzi, Muzio, Luzzi, Marchetti, d'Arcais e il Villanis, dei quali se alcuni non hanno ancora soddisfatto alle speranze che l'arte moderna concepì del loro ingegno, altri, e particolarmente il Villanis, hanno le già concepite speranze di molto accresciute.

Per molte ragioni, che or sarebbe troppo lungo esporre, gli studii del canto che nel passato secolo erano così assidui e coscienziosi, nel presente hanno incominciato a trascurarsi. Rossini per non vedere malmenate dall'imperizia dei cantanti le sue melo-

die, prese a scriverle quali egli intendeva fossero eseguite; il che rallentò anche maggiormente nei cantanti la necessità di uno studio serio e costante. Bellini colla semplicità del canto, diè l'ultimo impulso alla decadenza; ed oggidì i nostri teatri rigurgitano di cantanti mediocrissimi e bene spesso pessimi. Oltre a ciò per aver Bellini scritto per voci eccezionali e riposto una gran parte de' suoi effetti nella forza della declamazione, ingenerò ne' cantanti e ne' nuovi maestri di lui imitatori una mania di esagerare l'espressione, e di far ispaziare la voce in regioni inaccessibili con uno sforzo continuo; ond'è che le doti fisiche de' cantanti restavano in breve esauste, sì che andavano poi di perfetto accordo colla loro ignoranza.

Con tutto ciò il corrente secolo dalla Catalani alla Pasta e alla Malibran, da Galli a Rubini e Lablache può vantare diversi cantanti di grido e di un merito distinto.

La musica sacra in Italia a' giorni nostri è trattata non diremo con indecenza, ma sfacciatamente, e, se trovasi ancora in questo genere qualche compositore di merito, per poco ei non ha occasione di far eseguire le opere sue in modo conveniente.

La musica da camera è totalmente scomparsa. Nelle adunanze famigliari i cantori non fanno che riprodurre i pezzi teatrali che son più in voga, e gl'istrumentisti le fantasie, variazioni, i quartetti, i quintetti che vengono di Germania e di Francia.

Il solo ramo che pare veramente progredisca è l'esecuzione istrumentale. Dacchè le orchestre d'Italia, benchè inferiori alle buone di Germania e di Francia,

eseguiscono assai lodevolmente, ed al certo molto meglio di quel che facessero cinquant'anni addietro. Questo progresso è dovuto specialmente alle difficoltà introdotte da Rossini nella strumentazione, le quali hanno impegnato gl'istrumentisti allo studio, per cui buon numero giunse a straordinaria abilità.



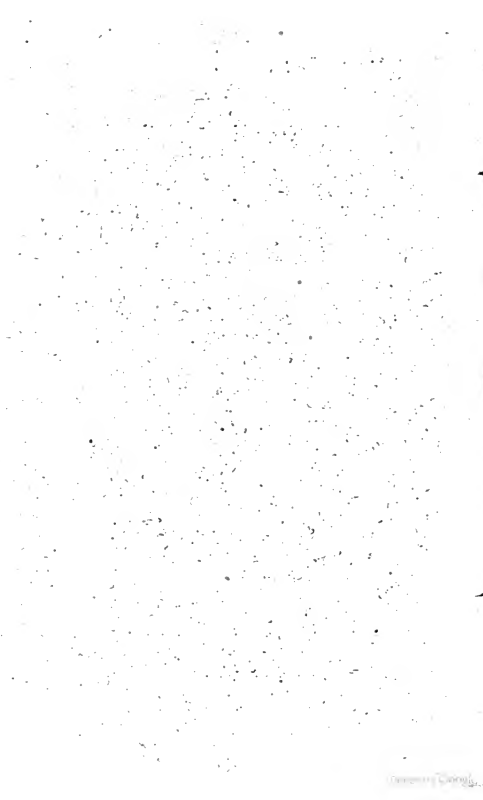


DIZIONARIO
CRITICO-BIOGRAFICO

DEI PRINCIPALI SCRITTORI

ANTICHI, MODERNI E CONTEMPORANEI

DELLA MUSICA



DIZIONARIO

CRITICO-BIOGRAFICO

A

Aaron (Pietro). Uno dei più dotti scrittori di musica de' suoi tempi, nato a Firenze verso il 1480, morto verso il 1540.

Abbatini (Antonio Maria). Compositore di musica da chiesa, di bella fama; nacque nel 1595 a Tiferno, secondo alcuni autori, ed a Castello secondo l'abbate Baini. Cessò di vivere l'anno 1677.

Acciaiuoli (Filippo). Poeta drammatico e distinto compositore di musica; nato a Roma nel 1637. Fra gli arcadi illustri è noto sotto il nome di Irenio Amasiano. Delle sue opere scrisse egli stesso la poesia e la musica, e fu pittore e macchinista delle sue rappresentazioni. Morì a Roma il 3 febbraio 1700.

Adam (Luigi). Nato verso il 1760 a Mietlersholtz, dipartimento del Basso Reno. Studiò nella sua infanzia il violino e l'arpa, ed apprese pure da se solo l'armonia ed il contrapunto. Fu uno dei più celebri pianisti francesi, ed è padre di Adolfo Carlo.

Adam (Adolfo Carlo). Uno dei più celebri e fecondi compositori dei giorni nostri, e distinto scrittore di letteratura musicale; nacque il 24 giugno 1804 a Parigi, ove fu trovato morto nel suo letto il 3 maggio 1856.

Afranio (Bartolomeo, canonico di Ferrara). Celebre per essere stato inventore del *fagotto* nel 1539.

Albinoni (Tomaso). Compositore drammatico, e abile violinista; nacque a Venezia nella seconda metà del secolo XVII; scrisse gran numero d'opere, che tutte si rappresentarono nella sua patria, e musica strumentale assai pregiata.

Albrechtsberger (Gio. Giorgio). Celebre armonista ed abile organista; nato a Klosterneuburg, piccola città della bassa Austria, il 3 febbraio 1736; morì a Vienna il 7 marzo del 1809.

Aldovrandini (Giuseppe Antonio Vincenzo). Accademico filarmonico e maestro di cappella onorario del duca di Mantova, nacque a Bologna verso il 1665; si rese celebre per l'oratorio di San Sigismondo.

Alghisi (Francesco). Compositore che godette di una bella fama, nato a Brescia nel 1666, e morì nel 1733, macerato dai cilicii e dai digiuni volontari.

Alembert (Giovanni Le Rond d'). Celebre filosofo e geometra, nacque a Parigi il 16 nov. 1717, e morì il 29 ottobre 1783. Gioiò il progresso della musica co' suoi lavori scientifici sull'acustica.

Alessandri (Felice). Nacque a Roma nel 1742; fu allievo del conservatorio di Napoli, e scrisse molte opere, delle quali alcune applauditissime.

Aliani (Francesco). Abile violoncellista, nato a Piacenza; morì ivi nel 1812.

Allegri (Gregorio). Prete e compositore, della famiglia del Correggio, nacque a Roma verso il 1580. L'opera che gli fruttò gran nome si fu il *Miserere* a due cori, l'uno a quattro voci, l'altro a cinque, che tuttora si canta nella cappella Sistina di Roma. Scrisse pure molte altre composizioni che godono tuttavia di bella fama. Morì il 18 febbraio 1652.

Amati. È il nome di una famiglia cremonese, assai celebre per aver prodotto nel corso di molti anni i più rinomati fabbricatori di violini e d'altri strumenti a corde. Nicola Amati pare sia stato il primo e fondare nel secolo xvi quella sì famosa fabbrica di eccellenti strumenti musicali; egli costruì, in unione a suo fratello Andrea, per la cappella di Carlo XI di Francia, 24 strumenti riuniti vera meraviglia dell'arte, cioè 6 violini, 6 viole, 6 violoncelli, 6 contrabassi. Girolamo ed Antonio Amati figli di Andrea, e Nicola figlio di Girolamo, continuarono i lavori dei loro maggiori colla medesima perfezione. Nicola ebbe alfine per allievo e successore il celeberrimo *Stradivario* (vedi), soprannominato il re del violino, che giunse ad eclissare la gloria degli Amati, rimanendo però questi sempre i più distinti violinisti dopo di lui.

Ancot (Giovanni). Nato a Bruges il 22 ottobre 1779. Scrisse molti concerti per violini, molte sinfonie, che lo fecero salire in grandissima fama. Ignorasi il tempo della sua morte.

Ancot (Giovanni). Figlio del precedente, nato a Bruges il 6 luglio 1799; ebbe per maestro di violino e di pianoforte suo padre dall'età di sei anni fino a diciotto. La fecondità di Ancot sarebbe maravigliosa se tutte le sue opere fossero state scritte accuratamente: poichè in età di 30 anni già aveva fatte stampare a Parigi, a Londra ed in Germania più di 225 opere. Morì a Bologna il 5 giugno 1829.

Andreoni (Gaetano). Compositore di musica, nato a Napoli nel 1763; studiò sotto la direzione di Jomelli suo parente. In età di 16 anni già componeva a Roma pel teatro Argentina la sua prima opera intitolata *La morte di Cesare*. Molte e molte ancora ne scrisse, ed una delle ultime fu la *Giovanna d'Arco* che compose pel teatro di Venezia. Morì nel dicembre del 1826.

Anerio (Felice). Contrapuntista distinto della scuola romana, nacque a Roma verso il 1560. Alla morte di Palestrina, Clemente VIII lo nominò compositore della cappella pontificale, e ciò avvenne il 3 aprile 1594.

Anerio (Giovanni Francesco). Fratello del precedente, nato a Roma verso il 1557. Fu prima maestro di cappella di Sigismondo III, poi della cattedrale di Verona. Questi è uno dei primi compositori italiani che abbiano fatto uso delle crome, semicrome o biscrome, particolarmente nella sua *Selva armonica*.

Anfossi (Pasquale). Nato verso il 1736 nel regno di Napoli. Ivi studiò il violino, ma poscia abbandonato questo strumento si pose sotto la direzione di Piccini. Numerose sono le opere che scrisse, e tutte furono rappresentate sui migliori teatri d'Europa. Morì alla fine di febbraio del 1797.

Angeli (Giovanni, detto *Lesbina*). Celebre cantante, nacque a Siena nel 1713. Passò la sua giovinezza al servizio della corte del re di Portogallo, ove ebbe gran plauso. La sua voce era pura, penetrante e di una grande estensione; il carattere principale del suo talento era l'espressione. Morì il 10 febbraio 1778.

Angelucci (Angelo). Celebre fabbricante di corde di minugia, nacque a Napoli al principio del secolo xvii, e morì in questa città nel 1765.

Animuccia (Giovanni). Nato a Firenze al principio del secolo xvi, fu uno dei più antichi maestri della scuola italiana; le sue composizioni spiccarono per l'armonia robusta, e per un carattere elegante e melodico. Sono a lui dovuti i primi germi di quella specie di drammi musicali e religiosi divenuti poi celebri e popolari sotto il nome di *Oratorii*. Morì a Roma maestro di cappella al Vaticano alla fine di marzo 1571.

Animuccia (Paolo). Fratello del precedente, fu uno dei più rinomati contrapuntisti del secolo xvi. Fu maestro di cappella a San Giovanni Laterano in Roma dal 1550 al 1555.

Ansani (Giovanni). Nato a Roma verso la metà del secolo xvii, fu uno dei migliori tenori d'Italia, e non un soprano; come si dice nel *Dizionario dei musicisti* di Choron. Viveva ancora nel 1815.

Antegnati (Graziadio). Celebre fabbricante d'organi, nato a Brescia; viveva verso il 1580. Costrusse gran numero d'organi, e principalmente l'organo della cattedrale della sua patria, e fu aiutato in questo lavoro da suo figlio Costanzo, celebre anche come compositore, e per l'opera *L'arte organica*. Brescia, 1608.

Antinori (Luigi). Nato a Bologna verso il 1697, fu uno dei più celebri cantanti del principio del secolo xviii. Aveva una voce purà da tenore, e penetrante; e di più un metodo eccellente di canto. Particolarmente sul teatro di Londra, diretto da Handel, ottenne felicissimi successi.

Antolini (Francesco). Celebre suonatore di clarinetto, nato a Macerata nel 1771. È tuttavia molto stimato il suo trattato: *La retta maniera di scrivere per il clarinetto ed altri strumenti da fiato*, ecc. Milano, 1813.

Araja (Francesco). Compositore napoletano assai valente, nato a Napoli nel 1700. Musicò la prima opera scritta in russo *Cefale e Procri* pel teatro imperiale di Pietroburgo, ove fu chiamato dalla czarina Anna nel 1735.

Arcadelt (Giacomo). Nacque verso il 1500 nei Paesi Bassi; morì nel 1570. Esso dèvesi annoverare

fra i più grandi musicisti del suo tempo; occupò varie a Roma ed a Parigi.

Ariosti (Attilio, domenicano). Nacque a Bologna verso il 1660. A' suoi talenti come compositore Ariosti aggiungeva il merito di essere buon violoncellista, e buon esecutore della viola d'amore.

Armonist. Celebre per uno strumento di propria invenzione, che chiamò *Holzharmonika* (armonica di legno). Egli suonava questo strumento con una destrezza straordinaria, e ne eseguiva i passi più difficili colla massima facilità.

Arne (Tomaso Agostino). Celebre compositore inglese, nato nel 1710, morto nel 1778. È l'autore del famoso canto nazionale *Rule, Britannia, rule the waves*, e di parecchie opere. Suo figlio Michele ha pure musicate alcune opere; sua sorella fu distinta cantante, nota sotto il nome di M. Cibber.

Arnone (Guglielmo). Compositore ed organista della cattedrale di Milano di molto grido, nato verso il 1580.

Arriaga (Giovanni Cristoforo). Nato a Bilbao nel 1808. Fu mandato in età di 13 anni a Parigi per farsi seriff studii di violino sotto la direzione di Baillot. In meno di 2 mesi ebbe perfetta cognizione dell'armonia, e dopo due anni qualunque difficoltà di contrapunto era da esso sciolta colla massima facilità. Morì nel febbrajo del 1826.

Arrigoni (Carlo). Nato a Firenze nei primi anni del secolo XVIII; fu uno dei più celebri liutisti del suo tempo.

Arteaga (Stefano). Gesuita spagnuolo nato a Madrid. L'opera che lo fece salire in gran fama fu la *Rivoluzione del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, pubblicata nel 1783 a Bologna.

Asioli (Bonifazio). Nato il 30 aprile 1769 a Carreggio, morì il 26 maggio 1832. Censore del Conservatorio di musica in Milano; è uno dei più celebri precettisti musicali di cui si onori l'Italia.

Astaritta (Gennaro). Compositore drammatico, nato a Napoli verso il 1749; ebbe una gran riputazione in Italia, e riuscì in parecchi generi, ma principalmente nell'espressione delle situazioni comiche. In sette anni scrisse più di 14 opere, fra le quali *Circe ed Ulisse*, che ebbe gran successo non solo in

Italia, ma anche in Germania ove si rappresentò verso il 1787.

Astorga (Barone d'). Nato in Sicilia verso la fine del secolo xvii. Tra le sue composizioni che ebbero maggior successo si cita lo *Stabat Mater*, che si eseguì ad Oxford nel 1753.

Azopardi (Francesco). Maestro di cappella a Malta verso la metà del secolo xviii; scrisse ottima musica per chiesa: è molto noto il suo nome per un trattato di composizione, che pubblicò nel 1760 col titolo *Il musico pratico*, che Framéry nel 1786, e Chorron nel 1824 tradussero, ampliarono, e pubblicarono in Francia.

Azzolino di Bernardino della Ciaja (Lorenzo). Nato a Siena il 21 maggio 1671, si distinse come organista, e fu rinomato compositore di musica per chiesa. A questi talenti aggiunse il merito di essere il più abile costruttore d'organi che vi fosse a' suoi tempi in Italia. Il suo più bel lavoro è l'organo che terminò nel 1733 per la chiesa dei cavalieri di Santo Stefano a Pisa.

B

Baake (Ferdinando). Celebre pianista e compositore, nato il 15 aprile 1800 a Heudeber, ebbe per maestro Hummel e Schneider.

Babbini (Matteo). Uno dei primi tenori d'Italia; nacque a Bologna nella seconda metà del secolo xviii.

Bach. Famiglia illustre nella storia musicale, che diede per lo spazio di cento anni una schiera d'artisti di primo ordine. Non vi ha esempio di simile riunione di facoltà così eminenti in una sola famiglia. Il capo fu *Weit Bach*: registriamo qui sotto i principali.

Bach (Giovanni Sebastiano). Forse il più celebre della famiglia, nacque il 21 marzo 1685 a Eisenach, ove suo padre Giovanni Ambrogio era musico di coro e di città. Morì il 30 giugno 1750, in età di 66 anni.

Bach (Guglielmo Friedmann). Primogenito di Giovanni Sebastiano; nacque a Weimar nel 1710. Ebbe per maestro suo padre. Nel 1747 fu nominato direttore di musica nella basilica di Halle, e quivi stette per lo spazio di 20 anni. Morì a Berlino in estrema

miseria il 1° giugno 1784. Il suo genio ed i suoi profondi studi lo resero il più grande organista, il più abile fughista ed il più sapiente musico della Germania dopo suo padre.

Bach (Carlo Filippo Emmanuele). Secondo figlio di Sebastiano, nacque a Wleimar il 14 marzo 1714. Fondò a Francoforte un'accademia di musica di cui fu direttore. Nel 1738 fu al servizio di Federico il Grande. Le sue composizioni spiccano per novità, grazia, brio, e si allontanano dalle forme scientifiche che tanto abbondano nella Germania. Morì in Ham-burgo il 14 dicembre 1788.

Bacci (Doménico). Morto il 27 gennaio 1549 a Cremona, sua patria; fu uno dei più grandi cantanti del suo secolo.

Bader (Enrico). Nato verso il 1794, fu uno dei migliori tenori della Germania. Cantò per parecchi anni al teatro reale di Berlino. Il suo canto era assai bene accentuato ed espressivo oltre ogni dire; come attore, fu assai intelligente.

Bagatti (Francesco). Eccellente compositore ed organista a Santa Maria della Porta, a San Vittore ed a San Sepolcro a Milano; verso il principio del secolo xvii pubblicò opere di mottetti, messe e salmi.

Baillet (Pietro Maria Francesco di Salles). Uno de' più celebri violinisti che abbia dato la Francia, nacque a Passy il 1° ottobre 1771, morto a Parigi nel 1842. Fra le molte sue composizioni sono a notarsi particolarmente le arie variate, le quali piacquero assai, ed ottennero maggior popolarità perchè più facili ad intendersi. Scrisse pure un Metodo di violino.

Baini (Lorenzo). Distinto compositore, nato a Venezia e morto a Rieti maestro di cappella. Scrisse copiosamente per chiesa, ed è assai pregiato fra le sue composizioni uno *Stabat* per due tenori e basso.

Baini (abate Giuseppe). Nipote del precedente, nato a Roma nel 1776. È assai pregiato fra le sue opere un *Miserere* composto per ordine del papa Pio VII. Come scrittore è rinomato, soprattutto per la sua monografia intorno a Palestrina.

Balbastre (Claudio Luigi). Celebre organista, nato a Digione nel 1723, morto nel 1799. Gli si attribuisce il merito di avere primo sostituito il piano-

forte al clavicembalo, con che operò una vera rivoluzione in questa parte dell'arte musicale.

Balducci (Maria). Celebre cantante, nata a Genova nel 1758; la sua voce era di un'estensione straordinaria, ma il suo canto alquanto privo d'espressione.

Balino. Vedi Fabri Annibale.

Ballard. Famiglia di stampatori di musica che per due secoli ebbe il privilegio di stampare i libri di musica in Francia. I caratteri di cui si servivano erano stati incisi nel 1540 da Guglielmo Le Bé, e nel 1750 li adoperavano ancora dopo avervi aggiunto solo alcuni segni divenuti indispensabili.

Balsamina (Camilla). Celebre cantante nata a Milano verso la fine del secolo XVIII; era dotata di una bellissima voce di contralto, di una squisita sensibilità e di un vocalizzo perfetto; fu accolta per ogni dove con entusiasmo. Morì il 9 agosto 1810.

Baltazarini. Musicista italiano; fu il primo violinista de' suoi tempi. Enrico III lo nominò a presidente delle feste di corte. Nel 1577 la regina Caterina de' Medici lo elesse a suo intendente di musica e suo primo ciambellano.

Bandelloni (Luigi). Celebre poeta e compositore, nato a Roma. Pel canto e l'espressione riuscì imitatore dello Zingarelli. In una sua Dissertazione Kandler disse: « Noi consideriamo Bandelloni come un vero genio della musica ». Le sue opere sono tutte scritte dietro le rigorose regole dell'arte, e rivelano gran profondità di mente.

Bandi (Giorgi Brigida). Cantante, nacque a Monticelli d'Ongina sul Parmigiano verso 1756, e morì a Bologna il 18 febbrajo 1806. La bellezza, l'estensione e l'accento della sua voce ne fecero una cantante di primo ordine. Dopo la sua morte si aperse il suo corpo per conoscere la causa della potenza straordinaria della sua voce; e questa si poté attribuire al gran volume de' suoi polmoni.

Bannieri (Antonio). Celebre cantante, nato a Roma nel 1638. Era assai deforme e contraffatto, ma possedeva una delle più belle voci di soprano che giammai si fossero intese. Morì nel 1740, in età di cento e due anni.

Bardi (Gerolamo). Dottore in teologia e medicina, nacque a Rapallo negli Stati Sardi il 7 marzo

1603. Nel 1651 si recò a Roma, ove esercitò la medicina fino al 1667. Bardi è l'autore di un trattato che ha per titolo: *Musica medica magica moralis consona dissona curativa catholica rationalis*.

Barni (Camillo). Compositore, e rinomato violoncellista; nato a Como il 18 gennaio 1762. Fu primo violoncello al gran teatro di Milano, e viaggiò tutta l'Italia dando, nelle principali città, concerti di gran successo col suo strumento.

Baron (Ernesto Teofilo). Celebre liutista; nato a Breslavia il 27 febbrajo 1696. Scrisse molta ed ottima musica pel suo strumento; morì il 12 aprile 1760. Egli gode di bella fama particolarmente per le sue *Ricerche storiche, teoriche e pratiche sul liuto*. Questo libro è uno de' migliori che siansi pubblicati sulla storia e la pratica degli strumenti a fiato.

Barth (Cristiano Samuele). Nato a Glaucha nella contea di Schenbourg nel 1735, fu ne' suoi tempi il primo suonatore d'oboe. Ebbe lezioni dal celebre Sebastiano Bach. Morì a Copenaghen l'8 di luglio 1809.

Bassani (Gerolamo). Compositore drammatico, e celebre contrapuntista, nacque a Venezia verso la fine del secolo xvii. Compose in buon numero vesprimi, messe, mottetti ed alcune opere. Godette pure la fama di ottimo maestro di canto.

Bassani (Gio. Battista). Nato a Padova verso il 1657. Fu gran violinista, ed ebbe per allievo il famoso Corelli.

Bassevi (Giacomo). Vedi Cervetti.

Bassi (Carolina). Cantante napoletana, nata verso il 1780; ebbe grandi successi mercè la bellezza e il volume straordinario della sua voce, la squisita intonazione ed il perfetto suo vocalizzo.

Bauer (Cristoforo). Celebre costruttore d'organi, nacque in Wurtemberg, al principio del secolo xviii. Di questo artista parla Adelung come autore di un perfezionamento importante nella costruzione dell'organo.

Baverini (Francesco). Contrapuntista italiano che viveva verso la metà del secolo xv, e fu il primo a mettere in musica una specie di dramma che aveva per titolo: *La conversione di san Paolo*, del poeta Giovanni Sulpizio di Verulani. Fu rappresentato a Roma per la prima volta nel 1470, e secondo altri nel 1480. Quest'opera è andata smarrita.

Bazzino (Francesco). Gran tiorbista e compositore, nato verso il 1600 a Lovere nello Stato veneziano. Morì a Bergamo il 15 aprile 1660. Le sue composizioni consistono in sonate per tiorbe e canzonette a sole voci.

Beccatelli (Giovanni Francesco). Fiorentino, fu maestro di cappella a Prato in Toscana. Stampò nel vol. xxxiii del *Giornale dei letterati d'Italia* una dissertazione su di un problema singolare, che consisteva nel trovare il mezzo di scrivere un pezzo di musica per strumenti accordati in diverse maniere, in modo che ciascuna parte si potesse eseguire in una chiave qualunque.

Beethoven (Luigi). Nacque a Bonn nel 1770, e morì a Vienna, consunto da un'idropisia, il 26 marzo del 1827, avendo già da parecchi anni perduto l'udito. Questo genio veramente sovrano debbe essere riguardato come il rappresentante del romanticismo musicale: tutte le sue composizioni portano l'impronta della originalità. Sdegnando d'imitare gli altri, Beethoven si è aperte nuove vie, e a rischio di comparir bizzarro, egli ha voluto essere sempre uguale a se stesso. Mal conosciuto da principio, oltraggiato dai critici, che si scatenavano contro non più udite innovazioni, poco gustato dalla massa del pubblico che non lo poteva comprendere e seguire in regioni sconosciute, ebbe solo a proprio sostegno un picciol numero d'ammiratori. Ma questo numero si accrebbe ben presto; e all'orquando, lanciandosi nel gran genere strumentale, creò sinfonie, capi d'opera per sempre mirabili, si cominciò ad apprezzare il genio creatore di quelle sublimi composizioni, e i detrattori fecero luogo agli entusiasti. Intanto la critica si volgeva alle sue composizioni vocali, e un celebre critico non vergognò di scrivere che nel *Fidelio* Beethoven era rimasto inferiore a se stesso. Pochi anni bastarono per far giustizia di tale sentenza. Oggidi Beethoven è l'oggetto, particolarmente in Germania, di un culto idolatra.

Le opere sue furono classificate da Fétis in diverse categorie, delle quali ciascuna indica una trasformazione progressiva del suo genio. La sinfonia in re, la terza sinfonia eroica, caratterizzano il primo periodo delle sue creazioni. Il secondo periodo ab-

braccia un tratto di circa 10 anni, in cui scrisse le sinfonie in *si bemolle*, in *do minore*, i quartetti dell'opera 59, il *Fidelio*, la sinfonia di *Coriolano*, le belle sonate per pianoforte in *fa minore*, in *fa #* e in *mi minore*, i concerti per pianoforte in *do*, in *sol* e in *mi bemolle*, la prima messa, ecc. Tutto ciò in generale è parto di una fantasia libera e piena d'ardimenti, ma, che si trattiene nei limiti fissati dal gusto e dai rigorosi precetti dell'armonia. Finalmente Beethoven si studiò di trovare forme ancor più nuove, e riuscì al genere che costituisce il terzo periodo delle sue creazioni, il quale però cede al periodo antecedente per potenza inventiva congiunta alla più estesa conoscenza dell'arte. Nessuno più di Beethoven avea ancor posseduta l'arte d'istrumentare, di opporre sonorità ad altre sonorità.

Bellini (Vincenzo). Nato a Catania il 20 il 3 novembre del 1802, morto a Puteaux presso Parigi il 23 settembre 1835. Questo sommo maestro della melodia non aveva la facoltà d'innalzarsi a tutti i diapason, di trapassare senza sforzo dal dolore alla gioia, dal lirismo allo scherzo; ma possedeva quella di esprimere con profonda verità, un certo ordine di sentimenti, la malinconia, la meditazione, la passione sincera, spontanea, secondato in ciò da un poeta di cui il cuore batteva all'unisono col suo (vogliamo dire dell'illustre poeta Felice Romani); sì che non gli fu mestiere che di tradurre esattamente la parola per trovare sorgenti d'intima commozione, ignote fino allora. Nessun compositore al mondo, disse già un celebre scrittore, ha fatto provare in sì alto grado e sì spesso ai suoi uditori il *piacere del piangere*. Più che Rossini, più che Paisiello, più dello stesso Mozart, Bellini scuote, commuove e strappa le lagrime. Questa è la sua superiorità e la sua gloria. La *Straniera*, il *Pirata* furono le prime opere che gli acquistaron fama, lo fecero grande la *Sonnambula* pel carattere suo elegiaco, in cui vi è trasfusa una freschezza, un patetico, una grazia indescrivibili, e la *Norma*, che è senza contrasto una delle più sublimi creazioni della musica moderna; la *Beatrice di Tenda* non manca di bellezze, ma nulla aggiunse al suo nome; i *Puritani* segnano un progresso in lui nella scienza musicale, particolarmente riguardo l'armonia e l'i-

strumentazione, ma non vinsero la *Norma*; la musica ne è più perfetta, ma non più bella.

Benelli (Antonio Peregrino). Nato il 5 settembre 1771 a Forlì nella Romagna. Ebbe gran disposizioni pel canto, poi studiò sotto Martini e Mattei il contrapunto. Il suo nome è pur conosciuto come abile compositore, particolarmente nello stile di chiesa; ma le opere che gli fecero più onore furono l'eccellente suo metodo di canto, ed i suoi solfeggi. Morì il 6 agosto 1830.

Benevoli (Orazio). Figlio naturale del duca Alberto di Lorena, e celebre compositore e contrapuntista del secolo XVII: nato a Roma nel 1602, ebbe per maestro di composizione Vincenzo Ugolini. Fra le molte sue buone composizioni annoverasi la *Messa a 40 voci reali* in dodici cori, che si eseguì a Roma nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, da 150 professori, il 4 agosto 1650.

Benincori (Angelo Maria). Compositore, nato a Brescia il 28 marzo 1779. Studiò dall'età di 5 anni sotto Ghiretti la composizione, e sotto Rolla il violino. Non aveva ancora tocchi gli 8 anni, e tali erano i suoi progressi, che diede un concertò di violino avanti al duca di Parma. La prima sua composizione di qualche importanza fu una *missa* composta in età di 14 anni: in età di 17 anni terminò i suoi studi musicali. I suoi *quartetti*, che stampò in appresso, meritano di essere più conosciuti, poichè senza aver il merito di quei d'Haydn, di Mozart e di Beethoven, hanno però un tal che di incantevole e di elegante. Morì il 30 dicembre 1821 a Belleville.

Beriot (Carlo Augusto). Celebre violinista, nato a Lovanio nel Belgio il 20 febbraio 1802. Fu allievo del celebre Viotti e di Baillôt. Il suo modo di suonare ha un fascino indescrivibile: tutti i suoi scritti didascalici sulla musica sono diventati la scuola di tutti i moderni violinisti, e le sue composizioni ne sono il repertorio più eletto.

Berlin (G. Daniele). Illustre musico, cui deve l'invenzione del *monocordo*, nato a Memel nel 1710, morto nel 1775.

Berlioz (Ettore). Celebre compositore, nato a Côte-Saint-André in Francia l'11 dicembre 1803. Berlioz possiede particolarmente il mirabile segreto di

quegli effetti d'istrumentazione che si profondamente scuotono le masse. Fra le sue composizioni si loda molto la sinfonia drammatica di *Romeo e Giulietta* dedicata a Paganini; fra' suoi diversi scritti il *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, pubblicato nel 1844.

Bernardini (Marcello). Compositore drammatico che ebbe gran nome in Italia, specialmente nel genere buffo. Nacque a Capua verso il 1752, scrisse 19 opere.

Berner (Federico Guglielmo). Nato a Breslavia il 16 maggio 1780. Egli è una delle glorie della musica moderna della Silesia, tanto bello era il suo stile. Sull'organo improvvisava sempre, e desiderava che gli si proponessero temi per mostrare la sua somma abilità nello svolgerli.

Bernhard (sopranominato il *Germano* od il *Teutonico*). Da molti autori antichi si crede l'inventore dei pedali dell'organo a Venezia verso il 1470. Gli stessi autori che parlano di Bernhard dicono anche che fu organista di San Marco di questa città.

Bertini (l'abate Giuseppe). Figlio di Salvatore, nacque a Palermo verso il 1756. Divenuto maestro di cappella di Sicilia, si diede alla composizione dello stile da chiesa, e scrisse un gran numero di vespri e messe. Si fece pure buon nome col pubblicare il diligente suo: *Dizionario storico critico degli scrittori di musica*. Palermo 1814, in-4° piccolo, vol. 4.

Berton (Pietro Montano). Nato a Parigi nel 1727, ed ivi morto nel 1780. All'età di sei anni leggeva la musica a prima vista; a 12 aveva già composti motetti che si eseguivano alla cattedrale di Sens. Il suo nome è ora posto fra quelli de' celebri compositori francesi; a lui è dovuta la prima riforma apportata nell'orchestra dell'opera a Parigi.

Berton (Enrico Montano). Figlio del precedente; nato a Parigi il 17 settembre 1756, morì il 22 aprile 1844. Secondo compositore d'opere musicali, si distinse per uno stile semplice e facile, e per una certa qual originalità nelle forme melodiche, armoniche, strumentali, e particolarmente per una somma conoscenza della scena a cui fu educato da Sacchini. Come scrittore didattico si distinse con un suo *Trattato speciale d'armonia basato sugli accordi*: com-

batté Rossini col suo scritto *De la musique mécanique et de la musique philosophique*. Paris, 1822.

Besozzi. Nome d'una famiglia illustre per i molti celebri artisti di musica che produsse dal 1690 sino al principio del secolo XIX. Questi artisti fecero negli strumenti a fiato quella radicale riforma stessa che fece Corelli per gli strumenti a corda. I principali furono:

Besozzi (Alessandro). Nato a Parma nel 1700, morto a Torino il 1775. Si stamparono a Parigi ed a Londra sei sue opere di trio e a soli per violino ed oboe.

Besozzi (Gerolamo). Fratello del precedente, nato a Parma nel 1702, morto nel 1783.

Besozzi (Antonio). Fratello dei precedenti, nato a Parma nel 1707, morto a Torino nel 1781.

Besozzi (Gaetano). Fratello dei precedenti, nato a Parma nel 1727, morto dopo il 1793.

Besozzi (Carlo). Figlio di Antonio, nato a Dresda nel 1745; sorpassò il padre e i zii, e fu il gran rivale di Fischer.

Besozzi (Girolamo). Figlio di Gaetano: morì a Parigi nel 1785, lasciando un figlio divenuto celebre flautista dell'*Opera-comique*.

Bettini (Stefano, soprannominato il *Fornarino*). Fu contrapuntista distinto del secolo XVI. Le sue composizioni restarono manoscritte.

Bianchi (Francesco). Compositore drammatico e maestro di cappella a Cremona, ove nacque nel 1752. Lo stile di questo compositore è grazioso, ma ha nulla di originale. Non è che un'imitazione dello stile di Paisiello e di Cimarosa. Morì in Bologna il 24 settembre 1811.

Bigot (Maria nata *Kiené*). Celebre pianista, nata a Colmar il 3 marzo 1786, morta il 16 settembre 1820. Fecé sommi progressi sotto Haydn, Salieri e Beethoven, quindi di Cherubini e d'Auber, e divenne una meraviglia musicale de' suoi tempi.

Billington (Elisabetta). Celebre cantante, figlia di Weichsell, musicò tedesco, nato a Freiberg. Essa nacque a Londra nel 1765. Morì il 25 agosto 1818 di una malattia acuta, lasciando un nome illustre nei fasti del teatro lirico.

Biroldi (Eugenio). Celebre costruttore d'organi,

nacque presso Varese in Lombardia il 16 novembre 1756.

Blainville (Carlo Enrico). Nato presso a Tours nel 1711, morì a Parigi nel 1769. Autore di una *Histoire générale critique et philosophique de la musique*. Parigi 1767, e di diversi trattati teorici dell'arte e scienza musicale.

Blaze (Francesco Enrico Giuseppe Castil). Figlio di Enrico Sebastiano, nato a Cavaillon il 1° dicembre 1784. Musicò, teorico e scrittore di letteratura musicale e di melodrammi. Nel 1821 pubblicò un *Dizionario di musica moderna*. Parigi, vol. 2 in-8°. Questo lavoro, redatto coi materiali già riuniti dall'autore nel libro precedentemente da lui stampato col titolo: *L'opera in Francia*, offre giuste nozioni delle diverse parti dell'arte.

Boccherini (Luigi). Celebre compositore, nato a Lucca il 14 gennaio 1740. Scrisse ben 58 opere, che lo misero tra i primi autori di musica strumentale; il genere del suo canto è nobile, soave e grazioso. Fu il primo a conferire un carattere determinato al *trio*; diede una forma più sicura al *quartetto*; nel *quintetto* non ebbe altro rivale che Mozart. I suoi *adagi* sono tuttavia l'ammirazione degli artisti. L'originalità delle sue idee era tale, che diceasi di lui ch'egli non conosceva che la sua propria musica. La musica di questo grande maestro è di un carattere sì religioso, che a suoi tempi soleasi dire, che se Dio volesse deliziarsi di musica, sceglierebbe quella del Boccherini. Morì a Madrid nel 1806 nella miseria, altri dicono in un chiostro vittima dei rigori del cilicio a cui volontariamente si sottoponeva.

Bochsa (Roberto Nicola Carlo). Figlio di Carlo, nato il 9 agosto 1789 a Montmedi. A sedici anni pose in musica un'opera di Trajano per la città di Lione, al tempo in cui era di passaggio Napoleone. Verso lo stesso tempo si applicò allo studio dell'arpa. Ciò che più contribuì alla sua fama è la musica brillante che compose per questo strumento, il cui repertorio fino a suoi tempi era assai limitato.

Bojeldieu (Francesco Adriano). Uno dei più celebri compositori della Francia e valente pianista, nato a Rouen il 15 dicembre 1775, morto l'8 ottobre 1834. Il suo capolavoro è *La dame blanche*; fu scrit-

tope fecondo, facile; più fornito d'ingegno naturale che di dottrina, ma che lasciò illustri allievi di piano e di composizione.

Bonazzi (Antonio). Uno de' più celebri violinisti italiani, natò a Cremona, morto a Mantova nel 1802, lasciando a' suoi eredi una collezione di circa un migliaio di concerti, quartetti e quintetti, ecc.

Bononcini (Giovanni Maria). Rinomato compositore e didattico scrittore, nato a Modena verso il 1640, morto il 19 novembre 1678. L'opera sua più stimata è un trattato elementare di composizione, intitolato: *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti, e di ciò che all'arte del contrapunto si ricerca*. Bologna, 1673 e 1688.

Bontempi (Giovanni Andrea, soprannominato *Angelini*). Fu distinto cantante, compositore e scrittore didattico sulla musica. Nacque in Perugia verso il 1630, e vi morì il 1691.

Bortolazzi (Bartolomeo). Celebrato suonatore di mandolino e compositore per questo strumento, nacque a Venezia nel 1773, e morì a Vienna nel 1819.

Bottrigari (Ercòle). Distinto matematico, poeta e musico, nato a Bologna nel 1531, morto nel 1612. Vedi *Melone Annibale*.

Braham (Giovanni). Il più celebre cantante che abbia dato l'Inghilterra; nato di parenti ebrei nel 1774, morto nel 1831. Fu pure compositore non infelice d'arie, fra le quali citasi quella intitolata: *Death of Nelson*, divenuta molto popolare.

Bredal (Niels-Krog). Distinto poeta e compositore danese, nato a Copenaghen nel 1732, mortovi nel 1778.

Brellin (Nicolò). Compositore meccanico, svedese, nato a Vermeland nel 1690, mortovi nel 1753.

Briccio (Giovanni). Uno degli scrittori di musica più fecondi d'Italia, nacque a Roma nel 1581, e vi morì nel 1646. Pubblicò canoni enigmatici a due, tre, quattro e sei voci.

Broschi (Luigi). Fratello del celebre cantante soprannominato *Farinelli*, al quale diede lezioni di musica. Fu buon compositore. Nelle sue opere notasi una famosa aria scritta per suo fratello: *Son qual*

nave, ecc., con cui il cantante eccitò dapertutto il più vivo entusiasmo. È pur autore dell'aria sì conosciuta col nome di *Follie di Spagna*, su cui Corelli compose 24 variazioni.

Broschi (Carlo, conosciuto sotto il nome di *Farinelli*). Fu il più celebre cantante del secolo XVIII, benché contemporaneo di parecchi cantanti di primo ordine. Nacque a Napoli, e secondo altri, ad Adria il 24 gennaio 1705; fu scolaro prediletto del celebre Porpora; fu anche distinto scrittore di musica, ed in tutto si mostrò degno allievo del suo gran maestro. Morì a Bologna il 15 luglio 1782, dopo essere stato alla corte di Madrid uno dei più potenti favoriti del re Filippo V e Ferdinando VI, del quale da taluno vuolsi sia anche stato ministro.

Brunelli (Antonio). Maestro di cappella della cattedrale di Prato, nato sul principio del secolo XVII; passò quindi collo stesso titolo alla corte del gran duca di Toscana. Disfinto compositore, fu pure uno dei musicisti più profondi nella teoria del canto e del contrapunto.

Bruni (Antonio Bartolomeo). Compositore drammatico e violinista, allievo di Paganini, nato a Cuneo nel 1759, morto a Parigi nel 1823.

Bryne (Alberto). Uno dei migliori compositori di musica da chiesa dell'Inghilterra del secolo XVII. Morì nel 1670. La tomba di Bryne si trova nell'abbazia di Westminster, fra quelle dei più grandi uomini di quel paese.

Buchholtz (Giovanni Simone). Uno dei migliori fabbricanti d'organi dei tempi moderni, nacque il 27 settembre 1758 a Schlessz Wippach, vicino ad Erfurt. Costrussè più di 30 organi, fra i quali 5 o 6 a due o tre tastiere. Morì a Berlino il 24 febbraio 1825.

Bulni (Giuseppe Maria). Compositore drammatico, nato a Bologna verso la fine del secolo XVII; fu anche poeta, e compose libretti per parecchie opere che musicò. Le sue composizioni ebbero buon nome per la loro novità.

Bulgarelli (Marianna Benfi, e non Bulgarini, soprannominata la *Romanina*). Fu una delle più distinte cantanti sul principio del secolo XVIII; nacque a Roma nel 1684, e morì nel 1734. Amica di Metastasio, essa soccorse questo gran poeta colla sua borsa, dacchè

egli aveva consumata tutta la fortuna che Gravina gli aveva lasciata.

Buranello. Vedi Galappi Baldassarre.

Burette (Pietro Giovanni). Nacque a Parigi il 21 novembre 1665; figlio di un celebre arpista. Fu uno di quelli che più contribuirono ad illustrare la scienza musicale colla critica erudizione. Mancò solo a Burette la cognizione giusta della tonalità della musica degli antichi; si fece pur conoscere per diverse sue cantate. Morì il 18 maggio 1747.

Burney (Carlo). Compositore e dottissimo scrittore di letteratura musicale; nato a Shrewsbury nel 1726, morto nel 1814. La sua *Storia generale della musica* pubblicata in inglese, in 4 volumi in-4°, in Londra, è un vasto emporio di cognizioni dotte e profonde riguardanti la musica dai primitivi popoli fino al termine del secolo XVIII. Le sue relazioni intorno allo stato dell'arte e della scienza musicale de' suoi tempi nella Francia, nell'Italia, nella Germania da lui studiosamente percorse, sono doviziose di fatti e di discussioni assai importanti per la storia e la scienza musicale.

Burzio o Burci (Nicola). Poeta latino, e compositore distinto di Parma; fiorì nel secolo XV. Nel suo *Musices opusculum*, pubblicato nel 1487, tolse a difendere il sistema musicale di Guido d'Arezzo.

C

Caccini (Giulio). Nato a Roma; fiorì verso la fine del secolo XVI, anche conosciuto sotto il nome di Giulio Romano. Caccini è senza dubbio inferiore a Monteverde, per rapporto all'espressione appassionata; ma le forme delle sue melodie hanno maggiore originalità; larghi ne sono i periodi, e l'esame attento delle sue opere mostra che sapeva assai bene interpretare il significato delle parole. Quanto agli ornamenti del canto, egli usò di una grazia che punto non si trova nelle opere de' suoi contemporanei. Tutti gli scrittori di musica del suo tempo segnalano Caccini anche come il miglior cantante della sua epoca. Egli divide con Peri la gloria di avere inventati o perfezionati i recitativi.

Caffarelli. Vedi Majorano Gaetano.

Caffaro (Pasquale). Distinto compositore napoletano, allievo di Leo, nato nel 1706, morto il 1787.

Caldara (Antonio Laborioso). Compositore, nacque nel 1678 a Venezia. Era Caldara un abile imitatore, ma non sapeva creare; più felice però nella musica da chiesa, lasciò alcune opere che, senza elevarsi all'altezza delle belle composizioni a stile concertato delle scuole di Scarlatti e Leo sono ciononostante degne di essere ricordate.

Calegari (Antonio). Compositore drammatico, nato a Padova verso la metà del secolo XVIII. Cercò venire in fama con una di quelle singolarità musicali di cui già avevansi avuti alcuni esempi, vogliam dire con l'opera intitolata: *L'arte di comporre musica senza conoscerne gli elementi*, pubblicata nel 1802 a Parigi. Questa pretesa arte, colla quale si poteva apparentemente comporre, non era che un'operazione meccanica colla quale si combinavano in 1400 maniere diverse frasi da esso lui preparate e calcolate, in modo che si prestavano a materiali combinazioni. Morì il 28 luglio 1828.

Calegari (Francesco Antonio). Francescano, nato a Padova verso la fine del secolo XVII. Godeva gran riputazione per vasta dottrina musicale, e per la sua musica da chiesa, che era ammirata da' più celebri compositori.

Calori (M.). Rinomata cantante, nacque a Milano nel 1732. Creossi una bella riputazione per tutta Europa. Ammiravasi in essa particolarmente un'agilità ed un'estensione di voce giammai intesa, accoppiata ad un profondo sapere musicale.

Cambert (Roberto). Primo iniziatore dell'opera francese, allievo di Chambonnières, nato a Parigi nel 1628, morto a Londra nel 1674.

Cambini (Giovanni Giuseppe). Nato a Livorno il 13 febbraio 1746. Di tutte le composizioni sue, quelle che ebbero miglior esito furono i suoi quartetti per violino: piacevoli ne erano le melodie, e ben corretta era la sua armonia.

Campi (Antonia). Celebre cantante, nata in Polonia nel 1785; sposò un Campi, pure artista di canto. L'estensione della voce di madama Campi era fuori del comune, perchè dal *sol* basso andava fino al *fa* sopracuto. Flessibile era la sua articolazione, netta e precisa la sua esecuzione. La si paragonò alla Catalani, ed alcuni anzi la dissero di maggior merito.

perchè meglio conservata era la sua voce, più brillante e spiccato il trillo, e perchè più estese erano le sue cognizioni musicali.

Camporesi (Violante; poi per nozze divenuta Giustiniani). Distinta cantante, nata a Roma nel 1785; era dotata di una forte e bella voce di soprano, e di un facile vocalizzo.

Caradori (Allan). Nacque a Milano nel 1800. Fu cantante di voce pura e flessibile; la precisione della sua intonazione, e parecchie altre belle sue qualità fecero di lei un'artista di sommo grido, ma specialmente nei concerti.

Caraffa (Michele Enrico). Nacque a Napoli il 17 novembre 1787; morì a Parigi nel 1853. Educato alla musica in gioventù dal Ruggi e dal Fenaroli, passò alla carriera delle armi; in cui si distinse, specialmente al fianco di Murat; alla caduta di questi si ridiede alla musica componendo parecchi spartiti, fra i quali *Il Solitario*, *Il Masaniello* che passò per il suo capo-lavoro, *Le Nozze di Lamermoor*, eclissate poi dalla *Lucia di Lamermoor* di Donizetti. La musica di Caraffa si distinse per la schiettezza delle sue melodie e l'eleganza della strumentazione. Fu professore di composizione al Conservatorio, e direttore del ginnasio musicale militare di Parigi.

Carey (Enrico). Poeta e musicista inglese, il vero autore del celebre canto nazionale, *God save the king!* malamente attribuito ad Hændel. Si suicidò nel 1744, fatto disperato dalla miseria.

Carcassi (Matteo). Nacque non si sa in qual parte d'Italia verso il 1792. Fu celebre chitarrista. Andato a Parigi alcuni anni dopo Carulli, introdusse nel suo strumento alcune importanti innovazioni, che gli fruttarono grandissima fama.

Cardon (Luigi). Celebre arpista d'origine italiano, figlio di Giovanni Battista Cardon. Nacque a Parigi nel 1747.

Carestini (Giovanni, soprannominato *Cusanino*, perchè la famiglia dei Cusani di Milano l'aveva preso sotto la sua protezione in età di 12 anni). Nacque a Monte Filatrano; fu uno dei migliori cantanti de' suoi tempi; e Quantz, parlando di lui, così si esprime: « Aveva una delle più belle e forti voci, grand'esercizio nei passi che eseguiva di petto, secondo i prin-

cipii di Bernacchi e di Farinelli; era arditissimo; e spesso felice nei difficili salti e nelle agilità ».

Carissimi (Giacomo). Celebre compositore, nato a Padova verso il 1582. Fra i compositori italiani del secolo xvii fu uno di quelli che più contribuirono al perfezionamento del recitativo, venuto in voga poco tempo dopo Giulio Caccini, Peri e Monteverde. Se egli non fu l'inventore della cantata propriamente detta, lo si può almeno considerare come uno dei maestri che concorsero con maggior efficacia a perfezionarne le forme, ed a sostituirle ai madrigali, il cui sistema non era più in armonia collo stile patetico e drammatico venuto in voga dietro l'invenzione dell'opera. A lui è dovuta l'introduzione degli accompagnamenti d'orchestra nella musica da chiesa, che per l'innanzi era soltanto sostenuta dall'organo. Grazioso è il canto di Carissimi; vi si sente particolarmente una verità e squisitezza di espressione sorretta da un'armonia che, senza essere profonda come quella dei maestri dell'antica scuola romana, è ciononostante assai pura e gradita. La sua musica, tutta evidenza e facilità, è il tipo della musica moderna. Perfezionato da suoi allievi Balsani, Cesti, Bonomini, e soprattutto Alessandro Scarlatti, il suo genere condusse grado grado allo stile della musica del secolo xviii. Si fecondo che originale, Carissimi scrisse un gran numero di messe, mottetti, cantate ed oratorii; ma delle sue opere non si stamparono che una piccola parte, per cui divennero di una estrema rarità.

Carpani (Giuseppe). Nato in un villaggio della Brianza in Lombardia nel 1752; morto a Vienna nel 1825. Scrisse opere musicali, poetiche, estetiche con molto brio e dottrina. È particolarmente noto per le sue lettere *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita del celebre maestro Giuseppe Haydn*; pubblicò pure *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali*, in cui tolse a difendere Rossini dagli assalti de' pedanti. Quelle che pubblicò col titolo di *Le Mayeriane*, sono una difesa del bello ideale contro di Andrea Mayer.

Carulli (Ferdinando). Chitarrista, nato a Napoli il 12 febbraio 1770. È l'autore di un genere di chitarra divisa in due parti, che si considerò come la migliore de' suoi tempi.

Casaro (Pasquale). Compositore nato nel 1708 a San Pietro nella provincia di Lecce del regno di Napoli. Morì a Napoli nel 1787. Piacquero assai le sue melodie, perché piene di grazia naturale e di stile puro. La sua musica da chiesa è semplice ma espressiva.

Casella (—). Musicò fiorentino del secolo xiii, reso celebre per un passo del poema immortale di Dante. Casella fu il maestro di musica di questo gran poeta.

Castil-Blaze. Vedi Blaze Francesco Enrico.

Catalani (Angelica). Celebre cantante, nata nel 1780, secondo altri nel 1784 a Sinigaglia. La voce ammirabile di quest'artista era un soprano d'immensa estensione; forte, brillante, vibrata, agilissima in ogni più ardua difficoltà. Dopo percorse le maggiori capitali d'Europa in continuo trionfo, e di avere avuto col suo marito, l'ex-capitano francese Valabrégue, la direzione dell'Opera a Parigi, si ridusse nel 1830 a Firenze, ove comperò una villa già Medici, consacrando all'educazione dei figli, ed istituendo una scuola gratuita di canto. Morì a Parigi, ove erasi trasferita, il 13 giugno 1849, vittima del choléra, e lasciando un patrimonio valutato a circa 8 milioni di franchi.

Catel (Carlo Simone). Distinto scrittore di musica, nato in Aigle nel mese di giugno 1773. L'opera che più contribuì alla sua riputazione fu il suo *Trattato d'armonia* pubblicato a Parigi nel 1802.

Catrufo (Giuseppe). Compositore drammatico, nato a Napoli nel 1771. Diede a Ginevra il suo primo saggio del mutuo insegnamento applicato alla musica, e vi riuscì assai bene. Scrisse solfeggi progressivi, e parecchie opere, che gli procacciarono un bel nome.

Cavaliere o **Cavallieri** (Emilio del). Gentiluomo romano, nato verso il 1550. Fu uno dei primi musici a immaginare di aggiungere l'accompagnamento degli strumenti alle voci, non già per eseguire esattamente le stesse cose che esse cantavano, come erasi praticato fino a' suoi tempi, ma per fare un accompagnamento di fantasia improvvisato, nello stesso modo che i cantanti della cappella pontificia eseguivano il canto fermo a parecchie parti, che è quello che si chiama *contrapunto a mente*. Nel suo dramma,

intitolato *La rappresentazione di anima e corpo*, avvi la prova che Cavalieri fu uno de' primi a scrivere un basso strumento diverso dal basso vocale; invenzione che si ebbe poi il nome di *basso continuo*, e che forma la gloria del Viadana.

Cavalli (Francesco). Celebre organista, ed uno dei migliori compositori italiani; nacque a Venezia verso il 1610. Fu, nel 1668, maestro di cappella a San Marco. Ignorasi l'epoca della sua morte.

Cervetto (Giacomo Bassevi, detto). Celebre violoncellista; nacque in Italia nel 1682. Morì il 14 gennaio 1783, in età di 101 anni, lasciando a suo figlio una fortuna di 20,000 lire sterline, frutto della sue economie.

Cesarini (Carlo Francesco). Soprannominato *Del violino* pel sommo suo talento come violinista; nacque a Roma nel 1664.

Cesti (Marc'Antonio). Fu uno dei migliori compositori drammatici del secolo XVII; nacque verso il 1620. Studiò sotto Carissimi; nel 1646 fu maestro di cappella a Firenze, creduta sua patria. Meritò il Cesti di essere annoverato fra i musicisti che più contribuirono al progresso della musica da teatro.

Cherubini (Maria-Luigi Carlo Zenobi Salvatore). Celeberrimo compositore, nato a Firenze l'8 settembre 1760: Tali furono i suoi progressi giovanili nella musica, che nel 1773, cioè prima di compiere i 13 anni, fece eseguire una messa solenne di sua composizione, che fu applauditissima. Le sue opere, *Il Demofonte* e *Lodoiska*, provarono che l'autore aveva allora due maniere assai distinte di scrivere; l'una semplice come quella di Cimarosa e di Paisiello, che non si distingueva che per la purezza di stile superiore a tutto ciò che si conosceva: l'altra, severa, più armonica che melodica, ricca d'istrumentazione, e tipo allora inapprezzato di una nuova scuola destinata a cambiare tutte le forme dell'arte.

Lodoiska fu rappresentata nel 1791: questa bella composizione, il cui sviluppo di proporzioni nei passi di pezzi concertati, la novità di combinazioni e le ricchezze strumentali sono sì pregevoli, produsse una rivoluzione nella musica francese, e fu l'origine della musica d'effetto che tutti i moderni compositori imitarono in diverse maniere.

La rivoluzione cominciata dalla *Lodoïska* si terminò coll'*Elisa* od il *Monte San Bernardo*, e colla *Medea*. Sfortunatamente queste opere, la cui musica desta ancora dopo più di 50 anni l'ammirazione degli artisti, specialmente in Francia, furono composte su drammi o spogli d'interesse, o scritti in stile ridicolo per modo che non si poterono mantener sulla scena. Fra le molte sue celebri composizioni annoverasi una messa a tre voci in *fa*. Il pensiero che lo diresse in questo lavoro nulla aveva di analogo a quanto ispirò tutta la musica dell'antica scuola romana; questa fu musica di puro sentire, spoglia d'ogni umana passione; Cherubini al contrario volle che la sua musica esprimesse il senso drammatico delle parole, e nel realizzare questo pensiero fece prova di un talento sì elevato, che niun rivale ebbe mai in questo genere. Il modo di saper riunire le bellezze severe della fuga e del contrapunto coll'espressione drammatica e la ricchezza degli effetti dell'istrumentazione, è esclusiva al genio di Cherubini; poichè la messa di *Requiem*, conosciuta sotto il nome di Mozart, non è di tutta severità di stile, ma appartiene al genere d'armonia dei Tedeschi ed al loro gusto strumentale. L'esito ottenuto in tutta Europa di questa sua bella opera determinò l'autore a scriverne poi molte altre.

I suoi critici e gli stessi biografi, che poco conoscevano di che parlassero, dicono che l'autore di *Elisa* e di *Medea* manca di originalità; ora una delle qualità le più notevoli delle melodie delle opere su citate, è precisamente l'originalità, perchè nuove affatto ne sono le forme, e tutte graziose. Cherubini fu fecondo e vario come la natura, ricco e semplice come l'arte antica, elegante senza cessare di essere grandioso. Rigido osservatore delle regole, si conservò al tempo stesso libero in esse. Beethoven lo riguardava come il più grande fra i compositori moderni.

Chladni (Ernesto Federico). Nato nel 1751, morto nel 1827. Sommò nella dottrina acustica, e a cui la musica debbe l'invenzione del *clavicilindro* e dell'*eufono*.

Chopin (Federico Francesco). Celebre pianista e compositore musicale, nato nel 1810 a Zelazowawa

presso Varsavia, morto il 28 ottobre 1849 a Parigi. Introdusse primo in Francia la *mazurka*. I suoi *Studi per piano* ammaestrano mirabilmente la mano.

Choron (Alessandro Stefano). Nato a Caen nel 1781, morto nel 1834, inventore di una nuova teoria musicale, ed autore con Fayolle di un *Dizionario dei musici*; vedi la nostra *Bibliografia* nel vol. I.

Cimarosa (Domenico). Fecondo genio originale, ed uno de' più gran musici che abbia dato l'Italia; nacque in Aversa nel regno di Napoli, nel 1749, altri vogliono nel 1754, da poveri ed oscuri parenti. Le sue prime composizioni già predicavano la sua futura fama; vi si trovava già l'immaginazione brillante de' suoi bei canti, che abbondano in tutte le sue opere. Oltre a questo talento come compositore, egli sapeva suonare perfettamente il violino, e cantava assai bene, soprattutto il genere buffo. Nel 1773 scrisse *Il fanatico per gli antichi romanzi*, pel teatro Fiorentino. Piccini aveva già dato qualche idea dei finali, ma in quest'opera Cimarosa introdusse per la prima volta dei terzetti e quartetti.

Al suo ritorno a Napoli vi trovò i cittadini entusiasti delle ultime composizioni di Paisiello, ed ebbe in lui certamente un rivale per la sua alta celebrità, ma non per questo si arrestò ne' suoi lavori, e scrisse nel 1777 pel teatro Fiorentino *I fanti nobili*, *l'Armida immaginaria*, e *Gli antanti comici*. Tutte queste opere ebbero esito felicissimo, ed in pochissimo tempo la fama di Cimarosa si estese per tutta Europa. Chiamato a Pietroburgo, vi scrisse *La vergine del sole*, *La felicità inaspettata*, *La Cleopatra*, ed *Atene edificata*; ma ciò che appena è credibile si è, che nel solo spazio di quattro anni egli compose per quella corte ben più di 500 pezzi musicali di diverso genere. A Vienna scrisse *Il Matrimonio segreto*, che si considera come il suo capo-d'opera. Aveva allora 38 anni, e ne impiegò meno di 17 per scrivere oltre 100 opere drammatiche, senza dire di una prodigiosa quantità di musica d'altro genere.

Cimarosa si mostrò soprattutto eccellente nell'opera buffa; ma gli *Orazi* ed i *Curiaz* mostrano quanto ei fosse valente anche in uno stile diverso. Egli è l'anello che unisce la vecchia scuola colla moderna. La sua partitura ha un'istrumentazione molto più

vigorous di quella di Paisiello, quantunque inferiore in ricchezza e splendore a quella di Mozart. Implicatosi nei torbidi politici di Napoli, Cimarosa venne condannato a morte; gli fu però commutata la pena nel carcere perpetuo; dal quale venne poi liberato per protezione dell'ambasciatore russo. Morì di morte immatura a Venezia l'11 gennaio del 1801.

Clemente (Giacomo). Detto dai suoi contemporanei *Clemente non papa*, fu uno de' più celebri compositori del secolo xvi. Nacque in Fiandra e fu primo maestro di cappella dell'imperatore Carlo V. Lo stile di Clemente è chiaro, e pura ne è l'armonia. Morì nel 1566.

Clementi (Muzio). Celebre pianista, e compositore, nato a Roma nel 1752. Lo stile delle composizioni di Clementi è leggero, brillante e pieno di eleganza, e le sue sonate saranno sempre opere elastiche. Come pianista fu de' più celebri de' suoi tempi, ed i più grandi artisti s'accordano nel proclamarlo capo della miglior scuola del meccanismo e del portamento pel pianoforte. La sua opera *Gradus ad Parnassum, or the art of playing on the Pianoforte* pubblicata a Londra nel 1817, e quindi tradotta in tedesco e in francese, è tuttavia un trattato classico. Morì il 10 marzo 1832 a Londra, e le sue spoglie giacciono nella badia di Westminster accanto a quella dei più grandi uomini d'Inghilterra.

Coccia (Carlo). Figlio di un celebre violinista, nacque a Napoli nell'aprile del 1789. Nel 1808 scrisse la sua prima opera pel teatro Valle di Roma; cioè *Il matrimonio per cambiale*, ma non ebbe l'esito che se ne aspettava. Scrisse poi *Il poeta fortunato*, che fu applaudito; dopo questa scrisse parecchie altre opere di esito non meno felice, e che gli acquistarono bella fama, ma specialmente l'opera sua *Clotilde*, che è tuttavia assai rinomata in Italia.

Colbran (Isabella Angela). Moglie del celebre compositore Rossini, nata a Madrid il 2 febbraio 1785 da Giovanni Colbran, musico della cappella di camera del re di Spagna. Dal 1806 al 1815 godette riputazione della più celebre cantante d'Europa.

Concilianti (Carlo). Celebre cantante, nato a Siena nel 1734; fece il suo primo teatro a Venezia, e godette ben presto gran nome. Nel 1763 passò al

servizio della corte di Baviera, ma poco vi rimase, essendo stato chiamato a far parte dei membri della cappella di Federico II re di Prussia. Questo artista si distinse per un bel modo di emetter la voce, per una grande leggerezza, e soprattutto per un trillo ammirabile.

Conti (Gioachino, soprannominato *Gizziello*, dal nome del suo maestro Gizzi). Fu uno dei più rinomati cantanti del secolo XVIII. Nacque in Arpino, piccola città del regno di Napoli, il 28 febbraio 1714. La voce dolce, pura, penetrante ed estesa, aggiunta ad un'espressione naturale e ad un sentimento profondo del bello, eran le doti di questo cantante. Diede il primo saggio de' suoi talenti a Roma in età di soli 15 anni, prodigioso fu l'esito, e la sua riputazione si estese in tutta Italia. Morì in patria il 25 ott. 1761.

Corelli (Arcangelo). Nacque nel 1653 a Fusignano presso Imola sul territorio di Bologna. Fu ammirabile compositore e celebre violinista.

Morì il 18 gennaio 1713. I principali allievi di Corelli sono Battista Geminiani, Locatelli, Lorenzo e Giambattista Somis, tutti celebri violinisti e compositori. Corelli è il tipo primitivo di tutte le buone scuole di violino; ed oggidì, benchè l'arte si sia arricchita di molti effetti ignoti a' suoi tempi, pure lo studio delle sue opere è de' migliori che si possa fare per acquistare uno stile largo e maestoso.

Cortellini (Camillo, soprannominato il *Violino* per la somma sua bravura nel suonare questo strumento). Compositore di musica da chiesa, visse al principio del secolo XVII, e fu al servizio della Signoria di Bologna.

Cramer (Giovanni Battista). Celebre pianista, primogenito di Giacomo, nato a Mannheim nel 1771. Cramer godè sempre fama di valente pianista e dotto compositore pel suo strumento. Fra le sue opere notansi i suoi *Studi*, per eleganza di stile.

Crescentini (Girolamo). Celebre soprano, nato presso Urbino nel 1769, morto a Napoli nel 1846. Pochi cantanti hanno destato l'entusiasmo di cui fu capace questo sommo artista, chiamato perciò da tutta Europa l'*Orfeo italiano*; dove brillò particolarmente fu nell'opera *Giulietta e Romeo* e nella *Semiramide*. Egli fu anche eccellente compositore, come lo mostra la famosa sua *Pregiera di Romeo*.

Crivelli (Gaetano). Uno de' migliori tenori d'Italia, nacque in Bergamo nel 1774. Aveva superba voce, metodo eccellente, bella figura, ed esecuzione nobile ed assai espressiva.

Cusanino, Vedi Carestini Giovanni.

Ezerny (Carlo). Pianista e compositore e precettista di molto merito, nato a Vienna il 21 febbrajo 1791 e morto ivi in luglio 1857.

D

Dalayrac (Nicola). Celebre compositore francese, nato a Muret nel 1753, morto nel 1809; fra le sue 33 opere è tuttavia stimata *Nina, ou la Folle par amour*.

Danzi (Francesco). Distinto compositore e celebre violoncellista, nato a Mannheim il 15 maggio 1763, morto nel giugno del 1826.

DaVIDE (Giacomo). Celebre tenore, nacque a Presezzo presso Bergamo nel 1750. Alla sua giustissima intonazione aggiungeva un perfetto gusto, che davano al suo canto un carattere conveniente a qualunque genere di musica sì drammatica che religiosa. Morì in Bergamo nel 1830.

Della (Maria Domenico). Celebre compositore, di famiglia italiana, benchè nato a Marsiglia nel 1778; morto nel 1800. Fu discepolo di Paisiello.

Deprés o Després (Gioachino). Fu uno de' più gran musicisti del secolo xv. Era originario di Toscana, e il suo vero nome sarebbe *Gioachino da Prato*. I Tedeschi, gl'Italiani, i Francesi e gl'Inglese l'hanno unanimemente proclamato il più gran compositore del suo tempo, ed il più celebre maestro che abbia dato l'antica scuola gallo-belgica, sì fertile di rinomati musicisti.

Diabelli (Antonio). Professore ed editore di musica a Vienna, nato il 6 settembre 1781 a Mattsee nel paese di Salzburg. Scrisse in tutti i generi di musica e per quasi tutti gli strumenti, pel canto da camera, da chiesa e da teatro.

Döhler (Teodoro). Distinto pianista presso il duca di Lueca, nato il 20 aprile 1814 a Napoli. Le sue composizioni per piano-forte sono fra le migliori della scuola moderna.

Doni (Giovanni Battista). Nobile fiorentino, nato nel 1593, morto nel 1647. Fu l'inventore di uno strumento a corde, che chiamò *Lira Barberina* *Αυτοχρῆδος*. Nella descrizione che pubblicò di questo strumento porge erudite nozioni sulla lira e sugli strumenti a corde degli antichi. È pur autore di molte altre opere riguardanti la storia e la teoria musicale.

Donizetti (Gaetano). Uno dei più celebri compositori dei tempi moderni; nato a Bergamo il 29 novembre 1797, mortovi l'8 aprile 1848. Fu chiamato *l'Ovidio della musica*, per la somma fecondità e facilità della sua vena creatrice. Tentò tutti i generi, e in tutti vi riuscì con pari successo.

La carriera musicale di Donizetti, sì breve e sì brillante, può dividersi in quattro stadii distinti. Nel primo, dal 1818 al 1830, ei tolse a modello Rossini, di cui produsse le forme con maestria e grazia incantevole. Nel secondo, i successi di Bellini gli turbarono i sonni, e, più abile e più vigoroso, ma meno originale di questo maestro, ei compose *Anna Bolena*. Maturato dall'esperienza, e in tutta la forza dell'età e dell'ingegno, ei si sottrasse a tutte le impressioni estranee, e creò *Lucia di Lamermoor*, che segna il terzo e più glorioso stadio della sua vita artistica. Finalmente, cedendo alle esigenze della scena lirica francese, egli modificò la sua maniera, conservando tuttavia nelle sue opere lo stile melodico della scuola italiana.

A Donizetti fu spesso rimproverato l'abuso d'una facilità cui fu attribuita la negligenza che incontrasi nelle sue opere accosto ai lampi del genio. Ma con una organizzazione come la sua, e impaziente qual era di vivere e di produrre, poteva egli rassegnarsi ad aspettare nell'ombra e nel silenzio l'ora dell'ispirazione? Più di 60 opere sono uscite dalla sua penna, molte delle quali note appena oggi; ma i titoli di molte altre sono divenuti popolari, e giungeranno alla posterità. Quantunque *Parisina*, *Martino Faliero*, *Lucrezia Borgia* e i *Martiri* contengano un gran numero di pezzi mirabili, sembraci che *Anna Bolena*, *Lucia di Lamermoor*, e la *Favorita* nel genere serio, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale* nel buffo riassumano le qualità principali di Donizetti.

Nell'istoria dell'arte l'autore di *Lucia* vuolsi col-

locare immediatamente dopo Rossini, di cui fu il più distinto allievo.

Dufay (Guglielmo). Celebre compositore, nato, per quanto si crede, a Chimay nell'Hainaut verso il 1350, e morto nel 1432. Certo è che nel 1380 era tenore della cappella pontificia in Roma. Sono a lui dovute parecchie innovazioni nella notazione e nell'uso delle dissonanze per prolungazione.

Duni (Egidio Romualdo). Celebre compositore drammatico, nato il 9 febbraio 1709 a Matera nel Napoletano, morto a Parigi l'11 giugno 1775. La Francia, debbe a questo valente maestro la creazione dell'opera comica in cui si distinsero poi Philidor, Monsigny e Grétry. La sua musica è gaia, semplice e naturale, e ricca di una tal quale forza comica.

Dupont (Giovanni Luigi). Detto il *Viotti del violoncello* per la somma sua abilità nel suonare questo strumento; nacque a Parigi nel 1749, morto nel 1819.

Duprez (Gilberto Luigi). Forse il più celebre cantante che abbia dato la Francia, nacque a Parigi il 6 dicembre 1806.

Durante (Francesco). Capo della famosa scuola napoletana che produsse i più celebri compositori italiani del secolo XVIII. Nacque a Napoli nel 1693. Durante era dotato di raro talento nel comunicare agli altri la scienza, ed il sentire più perfetto della tonalità. Ne sono prova irrefragabile l'immenso numero di eccellenti suoi allievi fra i quali si annoverano Pergolesi, Duni, Traetta, Vinci, Jomelli, Piccini, Sacchini, Guglielmi e Paisiello.

Ebbe pure il gran merito di dare a tutte le parti vocali forme cantabili e facili, e sotto questo aspetto le sue composizioni servir possono di modello anche oggidì. Morì nel 1755.

Dussek (Giovanni Luigi). Uno dei più grandi pianisti di cui si onori la Germania; nacque a Czeslan in Boemia nel 1761, morì a Parigi il 20 marzo 1812. Dussek gode del nome anche come compositore, ed è tuttavia classica la sua opera *Méthode nouvelle pour le piano, et notamment pour le doigté*.

E

Ebel (Enrico Carlo). Dilettante di musica, compositore e consigliere del governo prussiano a Op-

peln; nato a Neu-Ruppin il 30 dicembre 1775. Le sue opere, stampate nel 1807, gli procacciarono un distinto posto fra i celebri compositori tedeschi del secolo XVIII.

Ebeling (Giovanni Giorgio). Dotto scrittore e compositore di musica, nato a Luneburgo, e morto a Stettino nel 1676. La sua *Archeologia orphica* è ricca di erudizione, particolarmente riguardo la musica dei primissimi popoli.

Eberl (Antonio). Celebre pianista e compositore. Nacque a Vienna il 13 giugno 1765. Morì in patria l'11 marzo 1807.

Eberlin (Daniele). Celebre musico nato a Norimberga verso il 1630. Fu nel 1673 maestro di cappella a Cassel, ed ivi morì nel 1685. Ingegno acuto ma bizzarro: egli ebbe la pazienza di calcolare che vi sono 2007 maniere di stonare sul violino.

Eberlin (Giovanni Ernesto). Celebre organista, nato a Jettenbach verso il 1757. Fu dapprima organista di corte a Salzburg, poscia maestro di cappella dell'arcivescovo. Pubblicò *Nove celebri sonate o fughe per organo*, e la prima edizione comparve a Augusta.

Eberwein (Trangott Massimiliano). Nacque il 27 ott. 1775 a Weimar. Tali furono i suoi progressi nella musica, che all'età di soli 7 anni era violinista nella cappella del principe. Studiò a Napoli l'armonia sotto Fenaroli. Nel 1817 fu fatto direttore della cappella di Rudolstadt, ove morì il 2 dicembre 1831. Come compositore ebbe più buon nome per la sua fecondità che per l'originalità delle sue produzioni.

Eck (Giovanni Federico). Nato a Manheim nel 1766. fu uno de' più distinti violinisti della Germania.

Eck (Francesco). Fratello del precedente e celebre violinista, nacque a Manheim nel 1774, ed ebbe le prime lezioni da suo fratello. Inteso in un concerto a Pietroburgo dall'imperatore Alessandro, questi lo nominò primo violino e direttore della cappella di corte. Morì a Strasburgo nel 1807.

Edlinger (Tommaso). Celebre liutista nato in Boemia; viveva a Praga nel 1715. I suoi liuti, a paragone con quelli di Gaspare de Solo, allora il più rinomato fabbricante di simili strumenti, furono considerati migliori.

Ekhart (Francesco Giuseppe). Nato a Toeplitz verso il 1735. All'età di 6 anni era già rinomato pianista. Studiò in seguito sotto suo padre l'organo, e somma divenne la sua abilità per questo strumento; nel 1780 godeva in Italia gran nome, non solo come organista, ma anche come compositore.

Elsner (Giuseppe). Compositore nato a Grötkau il 1.^o giugno 1769. Le sue produzioni sono dello stile della musica di Paër e Mayer. Nella sua musica da chiesa vi sono troppe forme moderne e di genere drammatico; vi si trova però facilità e modo naturale di canto, ma poca originalità e varietà. Scrisse con stile piuttosto purgato, benchè si sporga nelle sue fughe che i suoi studii non furono abbastanza ben fondati.

Erard (Sebastiano). Il più celebre fabbricante di strumenti musicali della Francia; nacque a Strasburgo il 5 aprile del 1752, e fu il quarto figlio di Luigi Antonio Erard fabbricante di mobili, che non si ammogliò che in età di 64 anni.

Fu coll'inventare strumenti d'ogni genere, e nell'ordinare e distribuire il lavoro, che il genio di Erard si distinse sopra ogni altro. I suoi lavori conseguirono sempre la palma in tutte le esposizioni dei prodotti industriali. Tre volte ebbe la medaglia d'oro; e in una delle ultime fu insignito della croce della legion d'onore. Il modello del suo gran piano-forte a doppio scappamento fu esposto nel 1823. Questo meccanismo, capo d'opera di combinazioni, è la soluzione di un problema stato avanti lui insolubile.

Trattavasi di unire ad una stessa tastiera tutte le gradazioni di tocchi diversi che offre il meccanismo semplice senza scappamento, e la precisione del colpo di martello del meccanismo a scappamento.

Ad Erard è pure dovuta l'invenzione dell'arpa a doppio movimento, mediante il quale si può a piacere colla medesima pedaliera far crescere e diminuire il tuono di una mezza voce, e modulare così in tutti i tuoni possibili.

Erard (Pietro). Nipote del precedente, e suo successore nella fabbrica di piano-forti, nato a Parigi verso il 1796. Nel 1834 mise all'esposizione i suoi perfezionati meccanismi istrumentali, e ne ottenne la croce della legion d'onore, e nello stesso anno pub-

blicò una descrizione storica di tutti i piano-forti inventati o perfezionati da suo zio e da suo padre. Morì nell'agosto del 1855.

Erbach (Cristiano). Uno de' più gran musicisti della Germania del secolo xvi; nacque verso il 1560 a Algesheim; nel 1600 fu organista ad Augusta, e nel 1628 fu membro del Gran Consiglio di questa città.

Eximeno (D. Antonio), Gesuita spagnuolo, e matematico, nacque nel 1732 a Balastro. Pubblicò sulla musica un libro intitolato: *Dell'origine della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, rinascimento*. Roma 1774, in-4°. In esso prende a confutare con ragione Rameau e tutti quelli che cercano nei pretesi calcoli matematici le basi di un'arte, il cui scopo si è di allettare lo spirito mediante l'orecchio. Fino a questo punto tutto è giusto; ma egli spinse il suo sistema fino a proscrivere la scienza delle combinazioni armoniche e del contrapunto, e vuol sostituirvi la prosodia esatta del canto qual mezzo d'effetto più sicuro e più universale; errore comune a quasi tutti i letterati. I contemporanei di Eximeno non resero giustizia al merito de' suoi scritti; se le sue cognizioni di teoria e di storia della musica non sono abbastanza profonde, ciò non ostante si mostrò pur sempre uomo di molto ingegno, e le cui ricerche furono di lume alla scienza. Morì a Roma nel 1798 in età di 66 anni.

F

Fabri (Annibale Pio, soprannominato *Balino*). Nacque a Bologna nel 1697. Fu allievo di Pistocchi, ed uno dei migliori tenori d'Italia. Morì a Lisbona il 12 agosto 1760.

Fabrizio (Vincenzo). Compositore drammatico, nato a Napoli verso il 1765; fece rappresentare su diversi teatri d'Italia molte sue opere, che gli procacciarono una bella fama. Ignorasi l'epoca di sua morte.

Fago (Nicola). Compositore, soprannominato il *Tarentino* perchè nato a Taranto nel 1692. Il suo stile è elegante e puro, ma le sue idee mancano di originalità.

Farinelli (Carlo). Vedi Broschi Carlo.

Farinelli (Giuseppe). Compositore drammatico.

maestro di cappella a Torino, nato ad Este sul Padovano verso il 1774; i suoi trionfi son dovuti alla buona disposizione delle arie e dei pezzi concertati, e a quella *cantilena* naturale, che fu sempre il gusto predominante di noi Italiani.

Fayolle (Francesco Giuseppe Maria). Nato a Parigi il 15 agosto 1774 e mortovi il 2 dicembre 1852. Pubblicò i *Principii di composizione delle scuole d'Italia*; quindi il *Dizionario storico dei musici, artisti ed amatori morti o viventi*, compilato con Choron, ed altri lavori storici e teorici della musica. Di ritorno, dopo alcuni suoi viaggi, a Parigi, pubblicò la monografia: *Paganini e Beriot*, 1830, in-8°, in cui fa il paragone di questi due grandi artisti.

Federici (Vincenzo). Compositore drammatico, e professore di composizione al Conservatorio di Milano all'epoca del ristabilimento del regno d'Italia; nacque in Pesaro nel 1764. Federici non ha modo suo proprio; il suo stile tiene a quello di Farinelli, ma fu uomo dottissimo nella scienza musicale.

Fedi (-). Celebre cantante, fondatore della più antica scuola di canto che vi fosse in Roma. Viveva verso la fine del secolo XVII. Bontempi nella sua *Storia della musica*, che pubblicò nel 1695, ne parla con molto encomio.

Fenaroli (Fedele). Compositore e precettista di bella fama, nato a Lanciano negli Abruzzi nel 1732, morto a Napoli il 1° gennaio 1818. Ha il merito di avere formato, col suo metodo semplice e facile, pel piano forte, degli eccellenti allievi.

Feo (Francesco). Compositore e sommo maestro, nato a Napoli nel 1699: il suo stile fu elevato, e rivela profonde cognizioni d'armonia.

Ferranti (Marc'Aurelio Zani de). Celebre chitarrista e letterato, nato a Bologna nel 1802 da una famiglia veneziana, che credesi essere la stessa di quella de' Zani. Perseguitato dalla fortuna, mai si perdè di coraggio, anzi sempre più si ostinò nello studio, e per costanti sforzi giunse a scoprire il segreto dell'arte di cantare le melodie con note tenute sulla chitarra: arte nuova, che sotto le mani di lui cambiò in certo modo la natura dello strumento.

Ferrari (Giacomo Goffredo). Figlio di Francesco, negoziante e manifatturiere a Roveredo nel

Tirolò italiano; ivi nacque nel 1759. Era dotato di così felici disposizioni per la musica, che in soli due anni di studio cantava, accompagnava e suonava qualunque specie di musica a prima vista. Nel 1827 stampò a Parigi una propria traduzione francese della sua *Arte del canto*. Ultima opera di questo musico è una raccolta di aneddoti sulla sua vita intitolata: *Aneddoti piacevoli ed interessanti occorsi nella vita di Giacomo Goffredo Ferrari, scritti da lui stesso*. Londra 1830, vol. 2 in-12°. Quest'opera contiene biografie piene d'interesse su Paisiello, Latilla e molti altri celebri artisti.

Ferri (Baldassare). Celebre cantante italiano del secolo XVIII. Possedeva una voce prodigiosa, grande espressione, una gran facilità nel vocalizzo ed un largo respiro, per cui poteva salire e discendere due ottave consecutive passando per tutti i gradi cromatici con un trillo continuo ben articolato, conservando una sì mirabile precisione, che l'orchestra a qualunque punto si fosse arrestata, sempre trovavasi esattamente intonata colla sua voce.

Gli fu coniata una medaglia d'oro, portante da un lato la sua testa coronata di alloro, e dall'altro un cigno morente sui lidi di Meandro, con una lira che scende dal cielo.

Fesca (Federico Ernesto). Compositore, nacque a Magdeburg il 17 febbrajo 1789. Varie sono le opinioni sul merito di quest'artista come compositore; alcuni entusiasti troppo apprezzarono le sue opere considerandole qual prodotto di un genio originale; altri lo disprezzarono, ed a torto, giudicando il Fesca assolutamente incapace a questa facoltà creativa. Nelle sue melodie trovasi spesso una sensibilità espansiva, e brio ne' suoi effetti; ma il carattere dei suoi pensieri manca generalmente di buona base, e la sua tessitura è sempre alquanto meschina. Morì il 24 maggio 1826.

Festa (Costante). Compositore della scuola romana, nato verso la fine del secolo XV, morto il 10 aprile 1545. Molte opere compose il Festa, ma la maggior parte è ancora inedita, e si trova fra i manoscritti degli archivii della Cappella pontificia. Baini loda particolarmente un *Te Deum* che si canta tuttavia nelle solennità a Roma.

La Musica II.

Festa (Giuseppe). Celebre violinista, nato a Napoli verso il 1775; ebbe lezioni da Francesco Mercieri ottimo violinista. Nel 1802 era direttore dell'orchestra dell'Opera. Nel 1805 fu a Napoli, e dapprima violinista dell'orchestra del teatro San Carlo, poi ne fu esso stesso direttore, ed in questa qualità fu senza dubbio uno de' migliori d'Italia.

Festa (Francesca). Sorella del precedente, fu rinomata cantante; nacque a Napoli, il 12 ottobre 1778, morì a Pietroburgo nel 1836. Studiò sotto Aprile, poi sotto Pacchiarotti.

Fetis (Francesco Giuseppe). Nato a Mons nel Belgio il 25 marzo 1784. Professore di composizione al Conservatorio di Parigi nel 1832, quindi direttore del Conservatorio di Bruxelles e maestro di cappella del re de' Belgi. Questo chiarissimo ingegno è l'autore della più dotta e ampia *Biografia universale dei musicisti* che abbiamo oggidì, nella quale trovasi esposta estesamente la sua stessa vita ed enumerate le sue composizioni. Per le molte sue opere vedi la nostra *Bibliografia* in fine al vol. I.

Finazzi (Filippo). Compositore e sopranista, nato a Bergamo nel 1710. Morì il 21 aprile 1776.

Flick (Enrico). Distinto compositore di scuola tedesca, fu al servizio del re di Polonia verso il 1480.

Fioravanti (Valentino). Compositore e maestro di cappella al Vaticano, nato in Roma nel 1767, morì il 10 giugno 1837. Le sue molte composizioni sono celebri per la franca e naturale giovialità, e per la buona disposizione periodica delle frasi principali.

Fiorillo (Ignazio). Nato a Napoli l'11 maggio 1715; morì a Fritzlär nel giugno del 1787. Lo stile di Fiorillo è semplice, naturale e pieno di melodia; manca di originalità, ed il suo genere non è che un'imitazione di quello di Hasse.

Fiorillo (Federico). Figlio del precedente, nato a Brunswick nel 1753, morto a Londra nel 1824. Quasi tutte le opere che compose sono ora dimenticate: una sola gli sopravvisse, ma questa bastò per perpetuargli un buon nome, ed è gli *Studi di violino*, opera eminentemente classica.

Fiorini (Ippolito). Compositore, nato a Ferrara verso il 1540. Manifestò fin dalla sua infanzia gran disposizione per la musica, e cantava con tal gusto,

che lo si soprannominava l'*Angioletto*. Diventò col tempo celebre compositore, e fu maestro di cappella alla corte di Alfonso II duca di Ferrara. Morì in età di 62 anni.

Fischer (Giovanni Cristiano). Celebre oboista, emulo di Besozzi di Torino; nacque a Friburgo in Brisgau nel 1733. Morì il 29 aprile 1800 di apoplezia.

Fischer (Luigi). Cantante tedesco dell'opera di Berlino, nacque a Magónza nel 1745. Aveva bella voce di basso, che sviluppò assai collo studio di buoni principii di musica. La sua estensione piena e sonora si estendeva dal *re* basso al *fa* acuto. Morì a Berlino nel 1825.

Fischer (Giuseppe). Figlio del precedente, nato a Vienna nel 1780. Fu pure celebre cantante, ed alcuni critici tedeschi lo fanno più grande del padre:

Fischhof (Giuseppe). Professore di piano-forte al Conservatorio di musica a Parigi, nato nel 1804 a Balsckowitz in Moravia; fu pure celebre compositore; istrutto nella storia e nella teoria della musica, pubblicò alcuni buoni articoli su quest'arte.

Fladt (Antonio). Celebre oboista, nato a Mannheim nel 1775. In età di 15 anni occupò il posto di Lebrun nell'orchestra di Monaco.

Fleury (Francesco Nicola). Nato a Châteaudun verso il 1630; ancor giovane recossi a Parigi e vi si diede allo studio della tiorba, strumento sul quale acquistò una grande abilità.

Fodor (Giuseppe). Figlio di un ufficiale ungherese, nato a Venloo nel 1752; ebbe i principii di musica da un organista di quel paese. Giunto all'età di 14 anni si portò a Berlino, ove studiò il violino sotto Francesco Benda. Morì a Mosca nel 1826; le sue composizioni piacquero assai per la loro originalità e pel loro brio.

Fodor (Antonio). Fratello del precedente, nacque a Venloo nel 1759. Apprese il clavicembalo da un distinto maestro di Mannheim, e diventò esso pure celebre esecutore. Molto scrisse pel suo strumento, e le sue opere sono ricercate per la loro originalità.

Fodor (Giuseppina Mainvielle). Celebre cantante, figlia di Giuseppe Fodor, nacque a Parigi nel 1793. Istruita nella musica, apprese pure di buon'ora a suonar l'arpa ed il pianoforte, e ad 11 anni essa dava

concerti su questi due strumenti. Era ammirata come cantante per la sua esatissima intonazione, per la purezza del suo canto, e per l'irresistibile incanto della sua accentuazione.

Foggia (Francesco). Compositore di scuola romana, nacque a Roma nel 1604. Si considera come uno dei più celebri maestri della detta scuola, che appartiene al secolo XVII. Fu uno de' primi che in Italia trattarono la fuga in istile tonale, chè la maggior parte de' suoi predecessori non avevano scritte che fughe reali; questa differenza coincide colla trasformazione di tonalità sviluppata colla introduzione degli accordi dissonanti naturali verso il tempo della nascita di Foggia. L'armonia di questo maestro è dolce, pura e corretta.

Fontaine (Giovanna). Figlia di un maestro da ballo di Colonia, nacque a Munster il 20 maggio 1770. Morì giovane nel 1797, e la musica e l'arte drammatica fecero in essa una gran perdita.

Fontana. Tre cantanti di questo nome si resero celebri. Il primo, Pietro Antonio, nato a Bologna, si segnalò verso il 1690; il secondo, Giacinto soprannominato *Farfallino*, sopranista, fu celebre a Roma verso il 1730; il terzo, Augusto, era al servizio della corte di Sardegna nel 1750.

Förkel (Giovanni Nicola). Celebre scrittore di musica e compositore, nato il 22 febbraio 1749 a Meeder vicino a Coburg. Ne' molti libri che stampò, fra i quali la *Storia generale della musica*, si trova una profonda dottrina, un'erudizione poco comune, un'esattezza di fatti e di date che nulla lasciano a desiderare; ma sfortunatamente queste qualità non sono punto accompagnate dallo spirito filosofico, senza cui non può concepirsi una buona storia delle arti. Morì a Gottinga nel 1818 in età di 69 anni.

Fornarino. Vedi Bettini Stefano.

Fortunati (Francesco). Compositore, nacque a Parma il 24 febbraio 1746. Studiò dall'età di 7 anni la musica sotto Omoboni Nicolini padre del compositore drammatico di questo nome. Terminati i suoi studii, scrisse per parecchie città d'Italia opere serie e buffe; passò poi in Germania raccomandato dal suo sovrano, e soggiornò tre volte a Dresda per comporre alcune opere. Quindi partì per Berlino,

ove Federico Guglielmo II attirava tutti gli artisti di celebrità, ed ivi soffermossi, si crede, fino alla sua morte.

Fraenzl (Ignazio): Nato a Mannheim il 3 giugno 1736; fu violinista alla cappella del principe Palatino il 28 novembre 1750; dopo alcuni anni fu maestro concertatore alla stessa corte. Fondò una scuola di violino in Germania, che fu rinomata più per l'eleganza e la finitezza dell'esecuzione, che per lo stile ed il volume di suono. Nel 1812 viveva ancora.

Fraenzl (Ferdinando). Figlio del precedente, nato a Schweitzingen il 24 maggio 1770. Apprese il violino da suo padre, ed in età di sette anni eseguì un concerto sul suo strumento alla corte di Mannheim, ove fu ammirato dal principe e da tutto l'uditorio. Aveva buon gusto, cantava con grazia sul suo strumento, ed era particolarmente ammirato per la sua precisa intonazione. Morì nel 1833 in età di 64 anni.

Franciscello o Francischello. Celebre violoncellista, nato sul principio del secolo XVIII. La sua riputazione incominciò subito dopo la morte di Corelli. Esso fece pel violoncello quanto questo grande artista fatto aveva pel violino, e si può forse anche considerare come quegli che maggiormente contribuì a far sostituire questo strumento al basso di viola.

Franek (Melchiorre). Compositore celebre per la sua fecondità, nacque in Silesia o a Zittau. Nel 1600 viveva a Norimberga; tre anni dopo fu maestro di cappella alla corte di Coburg, ed ivi morì il 1° giugno 1639.

Franken o Francon. Celebre scrittore di un *Trattato di musica misurata*; nacque a Colonia nel secolo XI. I suoi scritti formano un'epoca importante nella storia dell'arte. Viveva ancora nel 1083.

Freseobaldi (Gerolamo). Il più istruito e celebre organista della fine del secolo XVI, e della prima metà del secolo XVII, nato a Ferrara. Le sue composizioni lo dimostrano uno degli uomini rari, la cui influenza sull'arte della loro epoca fu grandissima. Hawkins disse (t. IV, pag. 175 e 175), che fu il primo italiano a trattar fughe sull'organo.

Fridzeri (Aless. Maria Antonio detto *Frizer*). Violinista, compositore e suonatore di mandolino, nacque a Verona il 16 gennaio 1741. In età di 11 anni

si costrusse da sè il primo mandolino, su cui egli solo acquistò gran celebrità. Morì in Anversa nel 1819.

Froberger o Frohberger (Giovanni Giacomo). Celebre clavicembalista ed organista del secolo XVII, era figlio di un cantante d'Halla in Sassonia, e nacque nel 1637. Morì a Magonza nel 1695.

Fröhlich (Giuseppe). Scrittore didattico di musica e compositore, nato a Würzburg il 28 maggio 1780. Fu uomo di somma dottrina.

Furlanetto (Bonaventura). Maestro di cappella di San Marco a Venezia, ove nacque il 27 maggio 1738. Nel 1797 succedette a Bertoni come maestro di cappella, e nel tempo che occupò questo posto diede i più bei saggi della sua abilità nel trattar la musica da chiesa e nello stile fugato, il più abbondante di artifizi. Il suo modo elegante e chiaro nel distribuire le parti e l'arte di farle cantare, l'espressione che sapeva dare alle parole, e la semplice naturalezza delle sue melodie gli danno il merito di classarlo fra i più celebri compositori di musica da chiesa nello stile concertato.

Fürstenau (Antonio Bernardo). Figlio di Gaspare, nato a Munster il 20 ottobre 1792. Diedesi nell'età di 6 anni allo studio del flauto, e fece sì meravigliosi progressi, che in età di 7 anni diede un pubblico concerto. Fu pure compositore, e la sua musica si considera tuttavia come delle migliori scritte pel flauto.

Fux (Giovanni Giuseppe, o piuttosto *Fuchs*). Compositore e scrittore didattico di musica, nacque nell'Alta Stiria nel 1660, e fu maestro di cappella alla corte di Vienna per 4 anni. La sua armonia è pura, e naturale è la sua modulazione, benchè non vi manchino anche cadenze inaspettate. Il suo stile fugato è elegante e vivo. La sua opera *Gradus ad Parnasum* pubblicata a Vienna nel 1725, tradotta in tedesco nel 1742, in italiano nel 1761, era dal celebre Piccini giudicata *dottissima e piena di senso italiano*, e Duranté la raccomandava come ottima guida alla regolare composizione musicale.

- G -

Gabrieli (Andrea). Musicista distinto, nato a Venezia verso il 1520, e morì nel 1586.

Gabrieli (Giovanni). Nipote del precedente, nato a Venezia verso la metà del secolo xvi, ebbe suo zio per maestro di canto, d'organo e di composizione. Il maggior pregio delle sue composizioni è la novità delle sue forme, specialmente nelle sue sinfonie sacre pubblicate nel 1597.

Gabrieli (Caterina). Celebre cantante, nata a Roma il 12 novembre 1730. Facile aveva il vocalizzo e prodigiosa l'estensione della voce. Morì nell'aprile del 1796.

Gafforini (Elisabetta). Celebre cantante; godè gran nome sui teatri d'Italia, Spagna, Portogallo, dal 1790 al 1812. Ai piedi del suo ritratto inciso a Milano si trovano questi due versi, che mostrano quanto era bella ed ammirata nel canto:

La vedi o l'odi, egual è il tuo periglio;
Ti vince il pianto, e ti rapisce il ciglio.

Gafforio (Franchino). Scrittore didattico di musica, nacque a Lodi il 14 gennaio 1451. Esercitava co' suoi scritti una grande influenza sugli studii musicali del suo tempo. La sua *Musica pratica* è un'opera del più alto merito. Il Gafforio colla sua scuola e colle sue opere acquistossi la palma su tutti gli autori didattici di musica, che scrissero verso la fine del secolo xv e al principio del xvi. Per le molte sue opere, vedi la nostra *Bibliografia musicale* nel vol. 1°.

Gall (Sofia Garré). Nata a Melun nel 1776, è una delle poche donne che si distinsero per ingegno e valentia nella musica sì nel canto, che nelle composizioni. Morì il 24 luglio 1819.

Galeazzi (Francesco). Nato a Torino nel 1738, fu a Roma professore di violino e compositore di musica strumentale. Abbiamo fra gli scritti suoi un buonissimo libro, che meritamente godette bella fama, ed ha per titolo: *Elementi teorico-pratici di musica*, ecc., stampato nel 1791, e ristampato nel 1795.

Galetti (Giovanni Andrea). Buon cantante, nato a Cortona in Toscana verso il 1710. Nel 1750 fu al servizio del duca di Sassonia-Gotha. La sua voce era

una delle più squisite di baritono, e la sua abilità maggiore era quella di declamare il recitativo in modo drammatico.

Galetti (Elisabetta). Moglie del precedente, fu distinta cantante. Nacque a Durlach verso il 1730,

Galileo (Vincenzo). Gentiluomo fiorentino, nato verso il 1533. Sposò nel 1562 Giulia figlia di Cosmo Venturi, di un'illustre famiglia di Pistoja: da questi nacque l'immortale Galileo Galilei. Era Vincenzo Galileo assai profondo in musica, suonava assai bene il liuto e la viola, e compose pezzi musicali per questi due strumenti assai rinomati. Vedi nella nostra *Bibliografia* le sue opere.

Galin (Pietro). Nato nel 1786 a Samatan, morto a Parigi nel 1822. Venne in fama per un nuovo suo metodo d'insegnamento musicale che svolse nella sua *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Bordeaux, 1818. Con questo metodo, che egli chiamava *Le meloplaste*, separava lo studio della intonazione da quello della misura. Fece parecchi allievi, fra i quali Ed. Tu, che pubblicò nel 1831 un rifacimento della sua opera, ed Aimé Lemoine, che la svolse più ampiamente, ed Aimé Paris, che nel 1835 ne diede una ancor più ampliata edizione.

Gallus (Giacomo). Compositore di gran merito, nato a Krain nella Corniola verso il 1550. Morì a Praga il 6 luglio 1591. Avvi in una sua biografia un ritratto inciso in rame nel 1593 con quest'iscrizione: *Immagine del celeberrimo musico Giacomo Gallo*.

Galuppi (Baldassare). Detto il *Buranello* da Burano sua terra natale presso Venezia; nacque nel 1703, e morì a Venezia nel gennaio del 1785. Si hanno di lui 54 opere, che quasi tutte ebbero un grande successo per la vivezza, la fluidità, la grazia delle sue melodie, avvegnachè non sempre d'armonia corretta.

Garat (Pietro Giovanni). Nato ad Ustaritz piccola città del dipartimento dei Bassi Pirenei, il 25 aprile 1764. Fu il più celebre cantante che abbia avuto la Francia. Possedeva tutti i registri di voce, una grande ed eguale flessibilità in tutta la sua estensione; era dotato di un'inesauribile fecondità negli abbellimenti che introdusse sempre col più squisito gusto, ed assai appropriati all'aria che cantava; giammai erasi intesa in cantanti francesi una pronunzia sì limpida

quanto la sua; possedeva inoltre una sensibilità straordinaria, per modo che trattava tutti gli stili colla stessa perfezione. Morì il 1° marzo 1823.

Garcia (Manuel). Compositore, e celebre cantante drammatico, nacque a Siviglia il 22 gennaio 1775. In età di 17 anni già erasi fatto buon nome come cantante, compositore e direttore d'orchestra. Dopo fatti molti teatri, e con esito felicissimo, venne nel 1824 a Londra, ovè tenne scuola a circa 80 allievi fra quali ebbe l'illustre Maria Malibran, che quivi per la prima volta si fece pubblicamente sentire (1825). Come cantante, come attore Garcia fu sommo. Come compositore fu pure rinomatissimo; e grande era la sua facilità nello scrivere, ma ne abusava pure qualche volta. Morì a Parigi il 2 giugno 1832.

Gasparini (Francesco). Nato a Lucca verso il 1650, altri vogliono verso il 1665. È considerato uno dei più rinomati compositori del suo tempo, sia da chiesa che da teatro. Egli fu il maestro del celebre compositore B. Marcello. L'opera che più di tutte lo rese celebre è un trattato d'accompagnamento intitolato: *Harmonico pratico al cembalo*. L'autore, siccome l'indica il titolo, non ebbe altro scopo che di formare degli accompagnatori; in poche pagine esso sviluppò la tradizione delle scuole italiane su questa materia, e per questo lato la sua opera fu per lungo tempo la migliore.

Gasparini (Michelangelo). Celebre contralto verso la fine del secolo XVII, e compositore di merito, nacque a Lucca. Fu allievo di Lottj, e fondò a Venezia una scuola di canto, divenuta celebre per molti distinti allievi. Morì a Venezia verso il 1732.

Gastoldi (Gian Giacomo). Buon compositore e poeta, nacque a Caravaggio verso la metà del secolo XVI. Diede prova di molta fecondità col numero delle sue opere, e di molto ingegno musicale col brio col quale trattò i soggetti di parecchie composizioni.

Gaveaux (Pietro). Cantore distinto, è fecondissimo compositore; nato a Béziers in Linguadoca nell'agosto del 1761, morto a Passy presso Parigi il 5 febbraio 1825.

Gavinies (Pietro). Celebre violinista, nato a Bordeaux l'11 maggio 1728. Fece molti allievi distinti

del suo strumento, fra i quali si citano Capron, Lemierre, Paisible, le Duc Aine, l'abbate Robinot, Guénin, Imboul e Baudron. Morì il 9 settembre 1800. Viene considerato come il capo e fondatore della scuola francese di violino.

Gazzaniga (Giuseppe). Nacque in Verona nel mese di ottobre 1743. Allievo di Porpora e di Piccini, compose parecchie opere, che rappresentaronsi in quasi tutte le città italiane, e con molto buon successo. Morì verso il 1819.

Gehring (Giovanni Michele). Distinto cornista, nacque a Dürfeld nel vescovado di Würzburg il 14 agosto 1755. Il celebre cornista Lebrun parla di questo artista con meraviglia, e diceva averlo inteso fare, salendo e discendendo, una scala di 2 ottave e mezzo per tre volte di seguito senza prendere respiro, e con un movimento sommamente rapido, e con perfetta precisione. Morì a Vienna sul principio del secolo XIX.

Geminiani (Francesco). Violinista, compositore e scrittore didattico, che godè gran celebrità in Inghilterra, nacque a Lucca verso il 1680. Come esecutore, pare avesse un talento assai distinto; perchè non fu mai contrastato il suo merito; come compositore, diverse sono le opinioni: come scrittore didattico meritò encomio per il suo trattato *Arte di suonare il violino*, che è un buon libro elementare. Morì il 17 settembre 1762.

Generali (Pietro). Il cui nome vero è Mercandetti, compositore drammatico di bella fama, nato non già a Roma, come credono taluni, ma a Masserano presso Vercelli in Piemonte il 4 ottobre 1783. Le sue prime opere sono messe solenni ed altri pezzi musicali da chiesa; ma ben presto il suo gusto sviluppòsi per la musica drammatica; e scrisse per prima opera *Gli amanti ridicoli*, rappresentata a Roma, essendo egli in età di soli 17 anni.

Moltissime sono le opere che egli scrisse da poi, e con molto plauso. Morì a Novara nel novembre del 1832, in età di 49 anni. A questo artista sono dovute parecchie nuove forme d'armonia e di modulazione, da cui Rossini seppe cavare assai buon partito, e specialmente dai *crescendo*.

Gerber (Ernesto Luigi). Figlio di Enrico Ni-

cola, nacque a Sondershausen il 29 settembre 1746. Distinto organista e violoncellista, e dotto scrittore di letteratura musicale. Egli è particolarmente noto pel suo *Lessico istorico e biografico dei musicisti* pubblicato a Lipsia nel 1790-1792, vol. 2 in-8°. Morì in età di 73 anni.

Gerstacker (Federico). Considerato in Germania come uno de' più celebri artisti di canto: nacque a Schmiedeberg nel 1787. Ebbe dalla natura una bella voce di tenore, estesa e flessibile. Morì a Cassel nel 1828, in età di 37 anni, e nel fiore della sua carriera.

Gervasoni (Carlo). Distinto scrittore di musica, nacque a Milano il 4 novembre 1762. È particolarmente noto per la sua *Nuova teoria di musica*, in cui si contengono interessanti nozioni intorno lo stato della musica in Italia de' suoi tempi, notizie biografiche sui musicisti italiani del secolo XVIII, ed ottime considerazioni generali sulle diverse parti della teoria e della pratica della musica. Morì a Milano il 4 giugno 1819, in età di 57 anni.

Giacomelli (Geminiano). Compositore drammatico, nacque a Parma nel 1686. Fra le sue migliori opere si ricordano ancora il *Cesare in Egitto*, composta a Torino, e l'*Arsace*. Morì il 19 gennaio 1743.

Giardini (Felice). Violinista e compositore di bella fama, nacque a Torino nel 1716. Nella sua esecuzione era veramente incantevole, e particolarmente negli *adagi*. Morì a Mosca nel settembre 1796. Gli fu inciso un ritratto dal celebre Bartolozzi nel 1765.

Gibbons (Rolando od Orlando). Compositore inglese che godè di molta celebrità nella sua patria, nacque a Cambridge nel 1583. In età di 20 anni era organista della cappella reale, e nel 1632 ebbe il grado di dottore in musica dall'università di Oxford. Tre anni dopo morì del vajuolo a Canterberi.

Giordanello Vedi Giordani Giuseppe.

Giordani (Giuseppe, soprannominato il *Giordanello*). Nacque a Napoli nel 1753. Studiò nel Conservatorio di questa città, e fu discepolo di Cimarosa e Zingarelli. Si distinse assai come clavicembalista, violinista e compositore. Morì a Lisbona nel maggio del 1794.

Giovanelli (Roggiero). Celebre compositore di

scuola romana, nacque a Velletri verso il 1560. Si distinse particolarmente nei madrigali, nelle canzonette e nelle villanelle, benchè non gli venisse minor fama per la sua musica da chiesa. Scrisse gran numero di messe, mottetti e salmi, che si trovano manoscritti nella basilica del Vaticano e nella cappella Sistina.

Giulio Romano. Vedi Caccini Giulio.

Gizziello. Vedi Conti Gioachino.

Gizzi (Domenico). Celebre professore di canto e compositore, nato in Arpino nel regno di Napoli nel 1684; ebbe per primo maestro di musica il suo compatriota M. T. Augelio, maestro di cappella, allievo di Carissimi. Tennè scuola il Gizzi fino al 1740, e cinque anni dopo morì nella sua terra natale.

Gluk (Cristoforo). Uno dei più forti e splendidi ingegni musicali della Germania, nato in un villaggio dell'Alto Palatinato sui confini della Boemia nel 1742, morto a Vienna d'apoplessia fulminante il 15 novembre 1787. Tentò riformare la scuola musicale in Francia sostituendo al canto la declamazione, al melodramma la tragedia musicata; volle dare alla musica una missione non sua, esagerando un gran principio vero e sublime, il principio dell'espressione drammatica. Gluk infelicissimo nel genere brioso, e buffo nel grazioso e nell'affettuoso, riuscì mirabile nel tragico e nelle passioni di forte e terribile commovimento. *Elena e Paride*, *Alceste*, *Orfeo*, e particolarmente *Ifigenia in Tauride* sono fra le molte sue composizioni le più lodate. La sua scuola destò in Francia una famosa e lunga guerra artistica con quella di Piccini, rappresentante la vera scuola del canto italiano.

Goudimel (Claudio). Celebre musico del secolo XVI; fu mal conosciuto dalla maggior parte degli autori che scrissero sulla sua vita e sulle sue opere. Fu senza dubbio un musico assai ben istruito e buon professore poichè formò molti allievi, che si ponno collocare fra i primi maestri francesi nell'arte di scrivere musica. Nacque a Besançon nel 1520, e morì a Lione fra i calvinisti, di cui si fece strage nel 24 agosto 1572.

Gossec (Francesco Giuseppe). Nato a Verguies, villaggio dell'Hainaut il 14 gennaio 1733, morto a

Passy il 16 febbraio 1829. Questo celebre artista, le cui felicissime disposizioni per la musica si manifestarono ben per tempo, fu messo in età di 7 anni a cantare fra i cori della cattedrale di Anversa. Dopo otto anni ne uscì per darsi allo studio del violino, e di ciò che allora si chiamava *composizione*. Si rapidi furono i suoi progressi, che in età di 18 anni fu chiamato a dirigere l'orchestra presso il generale La Popelonnier. Nel 1770 formò concerti di amatori, la cui orchestra era diretta dal famoso cavaliere di Saint-George. Dall'epoca di questa istituzione incominciò il primo impulso al perfezionamento dell'esecuzione strumentale in Francia, e Gossec si può considerare come il più gran cooperatore. Gossec fu e sarà raro esempio di ciò che può produrre l'assiduo amore dello studio. Scrisse musica drammatica e da chiesa, musica all'uso delle feste patriottiche e musica strumentale, letteratura musicale e musica elementare: egli può quindi considerarsi uno dei più distinti e laboriosi musici e scrittori de' suoi tempi.

Granata (Giovanni Battista). Celebre chitarrista, nato a Bologna sul principio del secolo xvii, pubblicò *Soavi concerti di sonate musicali per la chitarra spagnuola*, libri diversi, 1659, in-4°.

Grancini (Michelangelo). Compositore milanese del secolo xvi. Le sue opere principali sono madrigali. Pubblicò messe, salmi, mottetti, canzoni italiane che godettero di bella fama.

Grandi (Alessandro). Uno de' più rinomati compositori italiani per la musica da chiesa, nacque nel secolo xvii in Sicilia. Fu prima maestro di cappella alla cattedrale di Rimini, poi nel 1640 alla chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Ignorasi l'epoca di sua morte.

Grassini (Giuseppina). Cantante italiana; godè gran celebrità verso la fine del secolo xviii ed al principio del xix; nacque a Varese in Lombardia nel 1775. Aveva robusta voce di contralto ed accento molto espressivo.

Gretry (Andrea Ernesto Modesto). Nato a Liège l'11 febbraio 1741. Compositore venuto in celebrità particolarmente per avere saputo trovare in Francia il vero accento comico del linguaggio musicale; i Francesi lo chiamano il Molière della musica. Studiò

per lungo tempo in Italia, ove apprese una melodia pura, semplice e graziosa. Per noi questo autore riesce alquanto esagerato nella sua vivezza comica. Morì a Parigi il 24 settembre 1813 colmo di onori. — Suo nipote Gretry Andrea Giuseppe, nato a Bologna a mare nel 1774, morto nel 1826, scrisse parecchie opere buffe, commedie, romanzi, che non ebbero però gran successo. Pubblicò, nel 1789, un *Essai sur la musique*, nel quale espose il suo metodo.

Grimaldi (il cavalier Nicolino). Nato a Venezia verso il 1685. Fu celebre cantante di basso e ancor più celebre attore. A Venezia fu insignito dell'ordine de' cavalieri di S. Marco.

Grisi (Giuditta). Celebre cantante nata a Milano non nel 1802, come dice il *Lessico di musica* pubblicato da Schilling, ma nel 1805. Studiò il canto nel Conservatorio di questa città sotto Minoja e Banderali. La sua voce di mezzo soprano, alquanto dura e poco flessibile, ebbe d'uopo di molto studio per ottenere un'eguaglianza che però fu mai abbastanza soddisfacente. Supplì però a questo difetto col suo sentimento musicale, profondamente drammatico e pieno di energia.

Grisi (Giulia o Giulietta). Sorella della precedente, nata a Milano nel 1812, studiò pure nel Conservatorio di questa città. Parecchie opere si scrissero per questa cantante, e particolarmente i *Puritani* del Bellini, in cui fece gustare fino all'entusiasmo il canto a mezza voce di cui sapeva fare un grand'uso.

Guarneri. Nome di una famiglia che diede rinomatissimi fabbricatori di strumenti a corda, nativa di Cremona. Il più antico di essi è Andrea, contemporaneo di *Stradivari* (vedi), e, al pari di lui, allievo dell'*Amati* (vedi). I suoi primi violini portano la data del 1662 al 1680. Sono particolarmente pregiati i suoi contrabassi. Gli successe Giuseppe che firmavasi *figlio di Andrea*, e che agguagliò l'abilità del padre, di cui fu allievo. Nè si confonda questo artista con un altro Giuseppe, il più celebre di questa famiglia, che fu nipote di Andrea e l'allievo di *Stradivari*. Questi morì sul fior degli anni, dopo vissuta una vita infelice. Imprigionato, si ignora la cagione, ancor giovinetto, vi fu sostenuto per molti anni. Tanta era la sua miseria che molto a stento potea procacciarsi qualche

cattivo utensile per fabbricare i violini, che, venduti allora a vil prezzo, salirono poi ad un sommo valore. Oggidì valgono ancora da 2000 a 3000 franchi. Giuseppe lavorò dal 1715 al 1740. La sonora voce de' suoi violini li fa soprattutto avere in gran pregio dai concertisti. Fece loro qualche innovazione nella forma, riducendoli specialmente a dimensione più piccola. Un Guarneri Pietro, figlio di Giuseppe e suo allievo, nato nel 1670, costruì pure ottimi violini che oggidì si vendono ancora da 1000 a 1200 franchi. Dopo il 1700 si trasferì da Cremona a Mantova.

Guglielmi (Pietro). Celebre compositore, nato a Massa di Carrara nel maggio del 1727. Fece i suoi primi studii musicali sotto suo padre, maestro di cappella del duca di Modena; mandato da questo principe a Napoli riuscì, sotto il celebre Durante, emulo di Paisiello e Cimarosa. La purezza, la precisione, la semplicità e l'esattezza formarono le qualità sue principali. Egli brillò specialmente ne' suoi pezzi concertati, che sono pieni di estro e di originalità. Era valentissimo nel contrapunto. Gli si apponeva che usasse sovente due quinte e due ottave; ma i passi in cui si permetteva di introdurle, riuscivano sì melodiosi, che perdonate presto gli vennero tali irregolarità musicali, cui egli primo conosceva per tali. Si annoverano oltre a duecento opere sue; fra le più notevoli delle serie, si citano l'*Artaserse*, *La clemenza di Tito*, *la Didone*, *Debora e Sisara*, la quale ultima era considerata dallo Zingarelli un capolavoro: delle buffe si citano *La virtuosa in Margellina*, *Le due gemelle*, *La serva innamorata*, *La bella pescatrice*, in cui brilla eminentemente quel carattere di unità e di chiarezza nel pensiero musicale che era specialissimo delle opere drammatiche di questo sommo maestro. Dopo percorsa quasi tutta l'Europa in continui trionfi, morì maestro di cappella a S. Pietro in Roma, il 19 novembre 1804. Degli otto figli da lui lasciati, Carlo, primogenito, seguì con discreto merito la carriera paterna; Giacomo il minore fu distinto tenore.

Guido (detto d'Arezzo dal luogo della sua nascita). Pare' sia nato verso il 995. Nel monastero di Pomposa, dell'ordine di S. Benedetto, nel Ferrarese, attese con ardore allo studio della musica, cioè del *canto fermo*; la sola melodia che fosse in uso in quella epoca, e

seppe riuscire a quelle innovazioni che lo fecero sì celebre nella storia musicale, e delle quali parliamo a lungo a pag. 83 e seg. di questo volume. Circa le sue opere vedi la *Bibliografia* nel volume 1°.

II

Händel (Giorgio Federico): Celebre compositore soprannominato il *Sassone*; nacque ad Halla nel Magdeburghese, il 24 febbraio 1684. Dopo riportati splendori trionfi col suo *Rodrigo* a Firenze, e coll'*Agrippina* a Venezia, andò a stabilirsi a Londra lautamente stipendiato da Giorgio I. Nel 1751 divenne cieco senza che punto si menomasse in lui il fuoco del suo ingegno. Morì il 17 aprile nel 1759 avendo sei giorni prima della sua morte diretta egli stesso l'esecuzione d'un suo oratorio. Händel è senza confronti il musico più stimato dalla nazione inglese, la quale considerandolo come naturato presso di lei, lo tiene caposcuola della sua musica nazionale. Le sue composizioni sono brillanti, espressive e rivelano una scienza profonda. Ciò che le fa distinguere particolarmente è il bell'ordine nelle parti, le quali concorrono tutte al medesimo scopo senza nuocersi, senza offrire all'orecchio quella confusione che riscontrasi talvolta anche nelle opere dei più insigni maestri. I suoi oratorii particolarmente resero grande la sua riputazione; essi sono fatti su parole inglesi. La Raccolta fattasi nel 1786 delle sue opere contiene 45 composizioni drammatiche, 26 oratorii, otto volumi di mottetti, quattro di cantate, e molta altra musica di chiesa, oltre parecchi componimenti da organo, da clavicembalo, alcune fughe considerate come classiche, e sonate per parecchi strumenti.

Hampel o Hampl (Antonio Giuseppe). Celebre suonatore di corno; è a lui dovuta l'idea di ridurre il cerchio formato col tubo del corno diminuendone la sua lunghezza; mediante questo raccorciamento alzò il tuono naturale fino al *la*, alcuni allungamenti più o meno sviluppati danno i tuoni di *sol*, *fa*, *mi bemolle*, *re*, *do* e *si bemolle*. Fu pure dato il nome di Hampel ad una sua scoperta relativa al corno, e di non minor importanza, perchè cangiò tutto ad un tratto la sua scala ed ampliò la sua estensione prima limitata a

note armoniche prodotte col tubo aperto. Ignorasi l'epoca di sua morte, ma si sa che viveva ancora nel 1766.

Hasse (Giovanni Adolfo). Celebre compositore, nato il 25 marzo 1699 a Bergedorf vicino ad Amburgo. Pochi furono gli artisti che ebbero tanto buon successo quanto Hasse, e pochi ve ne sono che siansi ora dimenticati quanto lui. Il vero merito delle sue composizioni sta nella giusta espressione data alle parole. I suoi pezzi, pieni di soavità, hanno anche il merito di un procedimento sempre ben connesso e sviluppato. Nell'espressione dei sentimenti teneri la sua musica era un incanto, ma generalmente mancava d'effetto nei sentimenti energici, e le sue forme erano poco variate. La sua armonia, meno robusta, meno ricca di modulazioni di quella dei compositori tedeschi de' suoi tempi: parve debolè dacchè Mozart e Haydn introdussero il loro genere, ricco a profusione di bellezze armoniche. Queste sono le ragioni dell'essere stato così dimenticato. La sua fecondità però fu meravigliosa, ed egli stesso diceva di aver scritto più di 100 opere, un'immensa quantità di musica da chiesa, di oratorii, cantate, e musica strumentale e molti pezzi per circostanze, e molte serenate, ecc. Morì a Venezia il 16 dicembre 1783.

Hasse (Faustina Bordoni moglie di). Cantante di primo ordine; nacque a Venezia nel 1700 da nobil famiglia, che una volta prese parte al governo della repubblica. Era dotata di una bellissima voce di soprano. Avea la Hasse un'abilità straordinaria nell'eseguire passi brillanti e difficili, ma mancava però alcun poco del canto patetico ed espressivo.

Hassler (Giovanni Guglielmo). Nato il 29 marzo 1747 a Erfurt; fu uno de' più distinti clavicembalisti ed organisti della Germania nella seconda metà del secolo XVIII. Morì a Mosca il 25 marzo 1822.

Hawkins (Giovanni). Dottissimo scrittore di letteratura musicale, nato a Londra nel 1719. La sua *Storia generale della scienza e della pratica della musica*, sebbene scritta con poco ordine e non sempre con giusto criterio, è pur tuttavia un prezioso emporio di notizie svariate raccolte in 16 anni di lavoro. Morì a Spa il 14 maggio 1789.

Haydn (Giuseppe). Nato a Rohrau villaggio sui

confini dell'Austria e dell'Ungheria, il 31 marzo 1732. È questi uno dei più grandi genii musicali che vanti l'età moderna. Le sue opere sole giovarono più di quelle di parecchie centinaia d'altri artisti allo sviluppo della musica strumentale. Il suo pensiero risplende tanto per la sua originalità, quanto per le forme deliziosamente semplici e briose, e sempre d'una ammirabile perfezione. Ma Haydn inarrivabile nella musica strumentale, fu però sorpassato da Mozart nella musica sacra e nell'opera. Nello spazio di 52 anni di lavoro, egli ha dato alla luce 527 componimenti strumentali, fra i quali ben 161 sono per il bari-
 tone. A questi si aggiungano 82 quartetti, 21 messe, offertorii, ecc., 118 sinfonie, 13 concerti, 21 opere, oltre a 91 altri componimenti diversi, come sonate, minuetti, ecc. Morì il 21 maggio del 1809 di languore, dopo avere assistito ad una spettacolosa esecuzione del suo capolavoro *La Creazione*.

Haydn (Giovanni Michele). Fratello del precedente, nacque il 14 settembre 1737 a Rohrau. Apprese senza l'aiuto di alcun maestro a suonar l'organo, e vi acquistò grande abilità, e senza maestro pure apprese la composizione. Il celebre Haydn lo considerava come il miglior compositore di musica da chiesa che a' suoi tempi vi fosse in Germania; quest'elogio è forse un po' esagerato, ma quello che è certo si è che fu de' più rinomati organisti de' suoi tempi. Morì a Salzbùrg il 10 agosto 1806.

Hebenstreit (Pantaleone). Distinto musico del secolo XVII, inventore (nel 1705) dello strumento che dal suo proprio nome si chiamò *Pantaleone*; e fu pure valente violinista. Viveva ancora nel 1730.

Héroid (Giuseppe). Professore di pianoforte, nacque in Amburgo nel 1757. Uno de' migliori allievi del celebre Emanuele Bach. Morì a Parigi sul principio del 1806.

Héroid (L. Giovanni Ferdinando). Uno dei migliori compositori moderni della Francia, allievo di Mehul: nato a Parigi nel 1791, morì nel 1833. Fra le migliori sue opere si citano *La Gioventù di Enrico V*, *Le Muletier* e particolarmente *Zampa* suo capolavoro. Héroid si distinse assai nella composizione della musica pei balletti della Grand'Opera a Parigi.

Hertel (Giovanni Cristiano). Maestro concertatore

di bella fama; nacque nel 1699 a Ottingen nel Würtemberg, ove suo padre era maestro di cappella del principe. Visse presso diverse corti in qualità di direttore di musica e maestro di cappella; morì nell'ottobre del 1754.

Hertel (Giovanni Guglielmo). Figlio del precedente, nacque a Eisenach il 9 ottobre 1727. Apprese il violino da Benda e fu dapprima semplice musico alla cappella del duca di Mecklemburg Strelitz, poi a quella del duca di Sassonia Gotha; fu compositore e maestro di concerto presso il duca di Mecklemburg Schwerin nel 1757, indi suo consigliere di corte e suo segretario. Gode bella fama per le grandiose sue opere di musica istrumentale. Morì d'apoplessia il 14 giugno 1789.

Herz (Enrico). Nato a Vienna il 6 gennaio 1806. Furono sì rapidi i suoi progressi nella musica, che all'età di 8 anni eseguì con sommi applausi in pubblico concerto le variazioni di Hummel op. 8. Le sue prime opere furono *L'air Tyrolien varié* ed il *Rondo alla cosacca* stampate nel 1818, opere che piacquero assai. Questo celebre pianista pubblicò più di 100 opere per piano-forte, e quelle che più si distinguono e che gli acquistarono gran nome, sono il 1°, 2° e 3° concerto per piano ed orchestra. Scrisse inoltre Herz in questi ultimi anni un metodo per piano-forte, che è ora adottato in molti Conservatorii d'Europa.

Hesse (Adolfo Federico). Distintissimo organista e suonatore di contrabbasso; nato a Breslavia il 30 agosto 1707, morto nel 1767. Scrisse più di 60 opere, fra le quali molti studii per organo assai pregiati.

Hesse (Ernesto Cristiano o Ernesto Enrico). Celebre suonatore della viola di gamba, nacque a Grassegottern, nella Turingia, il 14 aprile 1676. Morì il 16 maggio 1762. Lasciò *mottetti* ed oratorii, ed un gran numero di *suonate* pel suo strumento, di ottima composizione. Sua moglie, Giovanna Elisabetta Döbricht, fu una delle più celebri cantatrici del suo tempo.

Heyse (A. G.). Uno dei più celebri suonatori d'arpa; nacque in Halla verso la fine del secolo xviii, è autore di parecchie composizioni pel suo strumento, che godettero per lungo tempo di una ben meritata stima.

Hildebrand (Zaccaria). Celebre costruttore d'organ, nato in Sassonia, fu il miglior allievo di Goffredo

Silbermann. Costrusse pure un *cembalo-liuto* secondo il piano di G. Sebastiano Bach. La descrizione di questo strumento trovasi nel trattato di Adelung, *Musica meccanica ecc.*, t. II, p. 139.

Hiller (Ferdinando). Nato a Francoforte sul Meno verso il 1806. Studiò dalla sua gioventù l'organo sotto Rink, rinomato organista, ed il piano-forte sotto il celebre Hummel. Come pianista, si fece nome pel modo elegante e puro che tanto distingue la scuola del suo maestro. Scrisse assai, e le sue composizioni godono tuttora buon nome.

Hiller (Giovani Adam, o più veramente Hüller). Nacque a Wendischoffig il 25 ottobre 1728. Acquistossi una bella fama, tanto per le sue composizioni, quanto pe' suoi scritti di letteratura e teorica musicale. Fra questi vuolsi citare un *Saggio storico sull'arte del canto, e particolarmente de' grandi cantanti italiani del secolo XVIII*, opera utilissima. In questo libro Hiller mise a profitto le *riflessioni pratiche* di Mancini sul canto figurato, la cui prima edizione comparve a Vienna: quest'opera nel suo genere è l'unica pubblicata in Germania, in cui siano bene esposti i principii del bel canto, secondo la dottrina delle buone scuole italiane. Morì il 16 giugno 1804.

Himmel (Federico Enrico). Maestro di cappella del re di Prussia; nacque il 20 novembre del 1765 a Trenenbrientzen, piccola città del Brandeburghese. Fu uno de' compositori moderni che ottennero maggior successo nella Germania. Morì d'idropisia a Berlino l'8 giugno 1814.

Hindle (Giovanni). Contrabassista di raro talento, nato a Vienna il 10 febbrajo 1792. Diedesi a conoscere nel 1817 con concerti, in cui eseguì con mirabile bravura pezzi della maggior difficoltà.

Hitzelberger (Sabina). Cantante celebre che fu alla corte del duca di Würzburg, nata a Raudesaker il 12 novembre 1775. Possedeva una voce dolce come il suono del flauto, estesa fino a tre ottave, ed eseguiva i passi di agilità con rara maestria.

Hobrecht o Obrecht (Giacomo). Celebre contrapuntista olandese, che credesi nato nel 1430 a Utrecht.

Hoffmann (Ernesto Teodoro Amedeo o piuttosto Ernesto Teodoro Guglielmo). Compositore, pit-

tore, poeta e romanziere celebre per bizzarrie e singolarità, nato a Königsberg il 24 gennaio 1776, morto il 24 luglio 1822. Delle sue composizioni è impossibile dar pieno giudizio, perchè la maggior parte si è perduta. La sola opera conosciuta è *Oudine*.

Hoffmann (Filippo Carlo). Pianista e compositore, nato a Magonza il 5 marzo 1769. Il pregio caratteristico delle sue composizioni consisteva nella nettezza e nella precisione: esse erano anche ricche di grazia e di originalità.

Hofhaimer (Paolo o Giovanni Paolo secondo alcuni scrittori). Organista di corte dell'imperatore Massimiliano I; nacque nel 1459 a Rastad sulla frontiera della Stiria. Fu pure buon suonatore di clavicembalo, e distinto liutista. Come compositore è uno degli antichi musici tedeschi meno conosciuti, benchè secondo e vario di pensiero. Morì nel 1541.

Holzbauer (Ignazio). Compositore, nacque a Vienna nel 1711, secondo un'autobiografia che trovasi ne' suoi scritti, e non nel 1718, come è scritto nel *Dizionario dei musici* di Choron e Fayolle. Holzbauer non fu già uomo di tal genio da far epoca nell'arte sua, ma le sue opere ebbero meritamente un onorevole posto fra le buone composizioni de' suoi tempi. Morì a Manheim il 7 aprile 1783.

Hugot (Soprannominato il *Giovane*). Nacque a Parigi nel 1761. Fu celebre flautista. Fra i principali suoi meriti si nota la bella qualità di suono, l'esatta intonazione, ed un vivo colpo di lingua. Morì il 18 settembre 1803.

Hummel (Giovanni Nepomuceno). Celebre compositore e pianista, nato a Presburgo il 14 novembre 1778. Si ebbero in Hummel tre artisti diversi: l'esecutore, l'improvvisatore ed il compositore, ed in tutte e tre queste qualità mostrò grandissimo ingegno. Nell'esecuzione continuò la scuola di Mozart, perfezionandola coi principii di un meccanismo regolare che egli stesso formò dietro le regole di Clementi. Nell'improvvisare Hummel portò a sì alto grado l'arte di fissare le idee fuggitive, e regolarle e dare ordine alle istantanee dell'improvviso, che quasi sempre pareva eseguisse composizioni meditate piuttosto che estemporanee. I suoi bei lavori nella musica strumentale lo fecero considerare come uno dei più distinti compositori del secolo XIX.

Nello stile drammatico e nella musica religiosa Hummel fu pure artista di merito non comune. Morì il 17 ottobre 1837.

Murka (Federico Francesco). Celebre tenore tedesco, nato il 23 febbraio 1762 a Merklin in Boemia, e morto a Berlino il 10 dicembre 1805.

I

Isaak o Isaac (Enrico). Distinto compositore del secolo xv; pare sia nato in Germania. Le sue opere di musica sono particolarmente lodate dai dotti per la naturalezza della loro forma, e per la maestà, avvegnachè vi s'incontrino qualche volta frasi dure: numerose sono le sue composizioni, delle quali oggidì però non se ne conoscono che poche, ma queste bastano per giudicare del suo merito.

Isouard (Nicolò). Compositore drammatico conosciuto anche sotto il semplice nome di Nicolò; nacque a Malta nel 1775, morì a Parigi il 23 marzo 1818.

J

Jacchini (Giuseppe). Celebre violoncellista alla chiesa di San Petronio a Bologna al principio del secolo xvii, ed accademico-filarmonico.

Jackson (Guglielmo). Distinto compositore, letterato e pittore, nato a Exter nel maggio del 1730, morto il 12 luglio 1803. I suoi scritti storici e didattici sulla musica godono tuttavia molta stima presso i dotti.

Jannacconi o Jannacconi (Giuseppè). Eccellente compositore, nato a Roma nel 1741. Poco conosciuto fuori d'Italia, Jannacconi fu maestro di primo ordine, ed artista degno dei bei tempi della grande e sublime scuola romana. Morì il 16 marzo 1816.

Jomelli (Nicola). Uno dei più grandi compositori dati dall'Italia; nacque nel 1714 ad Aversa nel regno di Napoli. Per ben apprezzare il suo merito come compositore drammatico vuolsi esaminare quali siano state le forme dell'arte prima di lui. Niun dubbio che vi esistesse nelle partiture di Scarlatti, di Leo, di Pergolesi e di Vinci ammirabili pezzi musi-

cali in cui brillava l'invenzione melodica; ma questi pezzi erano poco sviluppati e poco variati, ed anche, diremmo, salvo alcune eccezioni, non ben felicemente accomodati alle situazioni drammatiche, poichè nelle arie a due movimenti *andante* e *adagio* del principio si ricominciava dopo l'allegro, il che è contro l'andamento naturale delle passioni. Jomelli non cadde in questo errore; comprese la necessità di mantenere fino alla fine la gradazione dell'interesse, e seppe soddisfare a questo bisogno dell'arte con un raro talento. Egli primo fra i compositori italiani diede pure al recitativo obbligato l'energia e la precisione nell'espressione di cui è suscettibile la musica drammatica. Nella musica da chiesa, se non comprese bene l'arte quanto i maestri della scuola di Palestrina, se vi portò un'espressione troppo viva, e sentimenti non convenienti al tipo religioso, fu ciononostante semplice, nobile e puro. La sua messa di *requiem*, il suo *Miserere*, e il suo oratorio della *Passione* saranno sempre, nel loro genere, modelli di bellezze d'armonia. Morì a Napoli il 28 agosto 1774. Egli compose più di 40 opere, gran numero delle quali scritte dal sommo Metastasio: di queste si cita pur tuttavia *L'Olimpiade*, ammirabile pel calore dell'espressione, e per gli ardimenti dell'armonia.

Junker (Carlo Luigi). Nato ad Oehringen verso il 1740. Aveva vaste e profonde cognizioni nella scienza e nella letteratura musicale, e si fece buon nome anche come compositore. Morì a Rupertshoven il 30 maggio 1795.

Jupin (Carlo Francesco). Violinista e compositore, nato a Ciamberti il 31 novembre 1805. Questo artista si distinse come violinista per un vivo sentimento del bello, unito alle qualità della grande scuola a cui appartenne; quale si fu quella di Baillot.

K

Halkbrenner (Cristiano). Nacque il 22 settembre 1775 a Munden, piccola città dell'Hannover. Si fece conoscere qual buon compositore di musica strumentale da teatro, e come buon scrittore di musica. Morì il 10 agosto 1806.

Halkbrenner (Federico). Figlio del precedente.

nato a Cassel nel 1784. Studiò da giovane il piano-forte, ed ebbe per maestro suo padre. Nel 1807 andò a Vienna, ove perfezionò il suo modo di suonare, dopo aver inteso Clementi, il cui ammirabile meccanismo diventò suo modello. Rese conto nel suo *Metodo di piano-forte* dei principii che lo guidarono allora ne' suoi studii per raggiungere quella perfezione e quella agilità delle dita e sicurezza di esecuzione della mano sinistra, che d'allora in poi si considerarono come i pregi principali dell'arte. La sua scuola si può riguardare come l'ultimo sviluppo di quella di Clementi. Tutti i suoi mezzi si conchiudono nel libero ed indipendente movimento delle dita, e nella rimozione di qualunque intervento della forza muscolare delle braccia. I risultati ottenuti con questo metodo per suonare il piano-forte furono l'ammirabile eguaglianza, e perfetta attitudine di ambe le mani; il brillante e l'eleganza nel tono della nota. Morì di cholera a Parigi nel 1849. Lasciò ben 187 composizioni musicali, e parecchie opere teoriche e pratiche assai pregiate per pianoforte. Come Pleyel, Kalkbrenner aveva stabilita a Parigi una fabbrica di piani di un genere al tutto nuovo; molto apprezzati erano i suoi *pianini*.

Kapsperger (Giovanni Gerolamo). Celebre tiorbista, liutista, chitarrista e compositore tedesco; visse quasi sempre in Italia, e soprattutto a Roma nel secolo XVIII. Ignorasi l'epoca di sua morte.

Kaufmann (Giovanni Goffredo). Meccanico distinto e musico; nacque il 14 aprile 1751 a Seigmar, e morì nel 1818 mentre assisteva ad una rappresentazione in un teatro di Francoforte, sul Meno. Dopo aver studiato la meccanica a Dresda, cominciò a farsi conoscere verso il 1778 con orologi, a cui aveva applicato il suono del flauto e dell'arpa. E a lui dovuta l'invenzione semplicissima per accordare le canne d'organo.

Kaufmann (Federico). Figlio del precedente, considerato in Germania uno dei più ingegnosi meccanici de' suoi tempi. Costrusse molti strumenti, fra i quali l'*armonicordo*. Una delle sue più belle invenzioni fu la tromba automa, in cui perfezionò l'idea primitiva di Maelzel.

Keiser (Reinard). Uno dei più illustri compositori

della scuola tedesca; nacque verso il 1673 in un villaggio situato fra Weissenfels e Lipsa. È generalmente considerato come il vero fondatore del teatro lirico in Germania. Le sue 113 composizioni servirono di modello ad Handel ed ai successori della scuola tedesca. Morì in età di 66 anni, cioè nel 1739.

Kircher (Atanasio). Uno dei più dotti gesuiti del secolo XVII, nacque il 2. maggio 1602 a Geysen presso Fulda. Parecchi de' suoi scritti trattano specialmente della musica, ed offrono notizie sulla storia di quest'arte. Morì a Roma il 28 novembre 1680.

Kirchgössner (Marianna). Celebre suonatrice d'armonica; nacque nel 1770 a Waghersud nel ducato di Baden. Il suo talento produsse una sì viva impressione su Mozart, che questo celebre artista scrisse per essa un delizioso quintetto per armonica, 2 violini, viola e basso. Morì il 9 dicembre 1808.

Kirnberger (Gio. Filippo). Nato il 24 aprile 1721 a Saalfeld. Fu celebre scrittore didattico di musica, e rinomato teorico. Esso fu il primo che ben comprese il meccanismo generale della prolungazione delle note sulla successione degli accordi, e le modificazioni a cui andarono sottoposte. Morì a Berlino il 27 o 28 luglio 1783.

Klein (Bernardo). Compositore; nato a Colonia nel 1794; è considerato in Germania come uno dei più celebri artisti del secolo XIX. Morì a Berlino il 9 settembre 1832.

Knecht (Giustino Enrico). Nacque il 30 settembre 1752 a Biberach. Godè per lungo tempo fra i suoi compatriotti la riputazione d'uno dei più gran musicisti del suo tempo. Morì l'11 dicembre 1817. La sua grande abilità nel suonar l'organo lo fece rivale di Vogler.

Kochler (Maurizio Federico Augusto). Nacque il 20 luglio 1781 a Sommerfeld nella Slesia. Godè in Germania gran riputazione come compositore; le sue opere musicali sono assai bene elaborate, e particolarmente quelle da chiesa. Morì nel 1834.

Kolbe (Antonio). Violinista distinto; nato a Seestædtel in Boemia verso il 1740. Il suo stile era grandioso, ne' suoi concerti seppe destare il più grande entusiasmo. Morì il 30 agosto 1804.

Kontski (De). Famiglia di musicisti strumentisti che per più di 15 anni eccitò la meraviglia dell'in-

tièra Europa. Il primogenito, Carlo, nacque il 6 settembre 1815. Sua sorella Eugenia il 28 novembre 1816. Antonio, secondo figlio, il 27 ottobre 1817. Stanislao l'8 ottobre 1820, e tutti in Cracovia. Apollinare, ultimo figlio di questa famiglia, nacque a Varsavia il 23 ottobre 1823. Nel 1827 tutta la famiglia incominciò il suo primo viaggio artistico. Ovunque dava concerti, eccitava l'ammirazione universale.

Kozeluch (Giovanni Antonio). Compositore di merito distinto, nato a Walbran in Boemia nel 1753, morto nel 1813. In Germania godono ancora buona fama le sue opere *Didone abbandonata*, e *Mosè in Egitto*. Ha un gran numero di concerti, sonate, sinfonie, oratorii stati applauditi specialmente dagli armonisti.

Krause (Carlo Cristiano Federico). Nacque nel 1781 a Eisenberg nel ducato di Sassonia-Gotha. Distinto scrittore di letteratura musicale, scrisse pure intorno il perfezionamento della scrittura musicale; ma l'opera che gli acquistò maggior fama fu la sua *Esposizione della storia della musica, preceduta da nozioni preliminari sulla teoria di quest'arte*. Morì a Gottinga il 27 settembre 1832.

Krumpholz (Giovanni Battista). Eccellente arpista e compositore distinto, nacque a Zlówiez in Boemia verso il 1745. Gli fu maestro Haydn nella composizione. La sua musica rivela un profondo sentimento d'armonia, e brilla e scuote per bellissime inattese modulazioni.

Kurpinski (Carlo). Compositore polacco venuto in gran rinomanza, particolarmente presso i suoi connazionali. Nacque nel 1785 nel ducato di Posen. La Polonia debbe maggiori progressi della sua musica moderna a Kurpinski, il quale insieme ad Elsner arricchì le scene di quel paese di una vera opera nazionale, che subentrò alle manipolazioni tedesche, francesi ed italiane che prima ne invadevano i teatri. Kurpinski fu dalla patria onorato di una medaglia d'oro, sopra cui era inciso il suo ritratto. L'imperatore Alessandro lo fece maestro di cappella della corte di Varsavia, ed al principio del 1823 decorollo dell'ordine di Stanislao. Ignorasi l'epoca di sua morte.

L

Labarre (Teodoro). Compositore ed arpista distinto, nato a Parigi il 5 marzo 1805. Nelle sue mani l'arpa acquistò una maggior importanza musicale per una moltiplicata varietà di effetti, ed una energia d'espressione innanzi a lui affatto sconosciuta.

Lablache (Luigi). Una delle maggiori celebrità di cui s'è onori il teatro italiano; nacque a Napoli il 6 dicembre 1795. Fu ammirato come attore pel sommo talento nello stile buffo e nel serio; come cantante, per la potenza incomparabile del suo organo vocale, pel suo metodo di canto e per la sua grande intelligenza musicale. La sua bella e nobil testa, la sua alta statura, le belle doti del suo spirito, la sua variata istruzione facevano di lui il re della scena e delle colte società. Morì a Napoli il 23 gennaio 1838.

Lalande (Enrichetta Clementina Meric, e non Maria, come è detto nella *Biografia portatile dei contemporanei*). Nacque a Dunckerque nel 1798. Fu una delle più applaudite cantanti dei suoi tempi; la musica di Bellini, e particolarmente *La Straniera* la fece grande, ma uccise la sua voce.

Landi (Stefano). Compositore nato a Roma verso la fine del secolo xvi. Fu musico di raro merito; profondo nel canto ecclesiastico e nella musica di antico stile; aggiungeva alle sue estese cognizioni un genio originale ed inventivo nelle forme melodiche, nel ritmo e nella modulazione.

Landino (Francesco). Celebre organista e compositore italiano del secolo xiv. Suonava con gran facilità qualunque strumento, benchè non avesse mai avuti maestri. Morì a Firenze nel 1390.

Landriano (Carlo Antonio). Celebre soprano, organista e compositore, nato a Milano verso il 1626. Morì in età di 33 anni.

Lanzetti (Salvatore). Celebre violoncellista; nacque a Napoli al principio del secolo xviii, e passò la maggior parte di sua vita alla corte del re di Sardegna. Morì a Torino verso il 1780.

Lasalette (P. Joubert, de). Nato a Grenoble nel 1762, noto per un progetto di stenografia musicale, da lui pubblicato col titolo di *Stenografia musicale* a

maniera abbreviata di scrivere la musica, ad uso dei compositori e degli stampatori. Morì in patria nel 1832.

Latilla (Gaetano). Nato a Bari, nel regno di Napoli, nel 1713. Pochi compositori di scuola napoletana ebbero uno stile sì corretto quanto lui; e questo pregio notasi specialmente nella sua musica da chiesa. Morì verso il 1788.

Lazzarini (Gustavo). Celebre tenore; nato a Padova e secondo altri a Verona, verso il 1765. Compose anche ariette italiane, con accompagnamento di pianoforte, molto applaudite.

Lebrun (Giovanni). Valente cornista; nacque a Lione il 6 aprile 1759. Fu l'inventore di una sordina, composta di un cono di cartone, aperto alla sua sommità e forato alla sua base che introduceva nell'imbuto del corno. Con questa sordina egli otteneva bellissimi effetti nell'adagio.

Lebrun (Fraesca). Moglie del precedente e figlia del celebre Danzi; nacque a Mannheim nel 1756. La natura la dotò di una voce mirabile sì per la sua purezza che per la sua estensione; nelle note alte essa giungeva sino al *fa* acuto. Era assai abile pianista e componeva con gusto per questo strumento. Morì il 14 maggio 1791.

Lebrun (Luigi Augusto). Celebre oboista; nacque a Mannheim nel 1746. Morì a Berlino il 16 dicembre 1799.

Lebrun (Luigi Sebastiano). Compositore di merito nato a Parigi il 10 dicembre 1764; morì a Parigi il 27 giugno 1829.

Leclair (Giovanni Maria soprannominato l'*Ainé*). Celebre violinista; nacque a Lione nel 1697. Uno dei maggiori maestri della scuola di violino in Francia; fu uno de' primi a mettere in pratica la doppia corda, di cui si serviva con somma abilità. Morì il 22 ottobre 1764.

Legrenzi (Giovanni). Maestro di cappella di San Marco; fu pure uno de' più celebri compositori del suo tempo; nacque a Clusone nei dintorni di Bergamo nel 1625; morì nel 1692.

Leo (Leonardo). Celebre compositore ed uno de' capi della buona scuola napoletana del secolo XVIII; nacque in Napoli nel 1694. Non fu solo gran maestro, ma artista di raro talento. La sua musica da chiesa

non è inferiore a quella di Durante, anzi tocca ancor meglio il cuore ed inspira maggior divozione. Citeremo in questo genere, come veri modelli di perfezione, l'*Ave maris Stella* per soprano ed orchestra, il suo *Credo* a 4 voci, il *Miserere* di stile veramente magnifico. Leo fu sommo anche nella musica teatrale, sempre di stile elevato, spesso patetico ed appassionato; mirabile è poi l'arte sua nel cavare i più grandi effetti con modi semplicissimi. Egli musicò parecchi drammi di Metastasio e fu lungamente celebre e popolare in Italia la sua aria *Misero pargoletto* del *Demofonte*. I suoi scolari furono i più illustri compositori del secolo XVIII. Fu trovato morto di apoplezia, appoggiato sopra il suo clavicembalo, nel 1745.

Lesbina. Vedi Angeli Giovanni.

Lesueur (Giovanni Francesco). Compositore e dotto scrittore di musica, nato presso Abbeville il 15 gennaio 1763. Nella sua musica dà chiesa il principio che lo guidò fu l'espressione imitativa e drammatica, e lo seppè sviluppare con molta originalità sia col ritmo, sia colle forme della melodia, sia colle particolari successioni armoniche. Nell'opera seria si distinse colla *Paolo e Virginia*, e particolarmente coi *Bardi*. Lesueur si applicò lungamente alla storia della musica; ma ne' suoi scritti egli la creava spesso colla sua fantasia in luogo di studiarla. Morì nel 1837.

Leuthard (Giovanni Daniele). Nacque a Heilzberg il 14 giugno 1706 e morì circa il 1755. Esso si distinse nelle composizioni per clavicembalo e contrapunto.

Lichtenthal (Pietro). Compositore e scrittore dotto e laborioso di musica, nato a Presburgo nell'anno 1780. È particolarmente noto per la sua opera eruditissima, frutto di 12 anni di ricerche, *Dizionario e Bibliografia della musica* (Milano, Fontana 1826, 4 vol. in-8°). I primi due volumi contengono il dizionario tecnico e storico dell'arte, e questa parte è assai stimata; vi sono molti articoli in cui è assai ben trattata la materia; gli altri due volumi contengono la bibliografia. Questo dizionario fu di sommo ajuto al nostro lavoro, specialmente bibliografico e tecnico.

Lindpaintner (Pietro Giuseppe). Maestro di cappella del re di Wurtemberg, e membro di parecchie

società musicali; nacque a Coblenza l'8 dicembre 1791. Fra le molte sue opere rinomate annoveransi circa 50 canti e canzonette a sole voci con accompagnamento di piano-forte, le quali acquistaronsi grandissima celebrità in tutta la Germania.

Lipinski (Carlo). Celebre violinista nato a Radzyn in Polonia, nel mese di novembre 1790.

Liszt (Francesco). Uno de' più celebri pianisti de' nostri tempi ed il più maraviglioso di tutti per somma valentia nel creare e vincere ogni specie di difficoltà nell'esecuzione; nacque il 22 ottobre 1811 a Reiding, villaggio dell'Ungheria. Nelle sue fantasie fatte stampare si scorge il più strano amore dell'originalità; in esse si hanno più bizzarrie che non pezzi piacevoli. E la stessa prodigiosa agilità delle sue dita è bene spesso da lui adoprata più a sbalordire che non a dilettere; sacrificando la grazia agli ardimenti.

Locatelli (Pietro). Celebre violinista, nato a Bergamo nel 1693, e morto in Amsterdam nel 1764.

Logier (Giovanni Bernardo). Celebre maestro di musica, oriundo francese, nato a Kaiserslautern nel 1780. Nel 1814 pubblicò un nuovo sistema d'insegnamento musicale coll'invenzione del *Chiroplasta*, o sia direttore della mano. Nel 1826 pubblicò un'ampia esposizione del suo metodo teorico-pratico in lingua inglese, francese e tedesca.

Logroscino (di Napoli). Celebre compositore del secolo XVII, così felice nel genere buffo che fu soprannominato dai Napoletani il *Dio dell'opera buffa*.

Lolli (Antonio). Violinista celebre; nacque a Bergamo nel 1728. Il suo talento consisteva specialmente in una singolare facilità nell'eseguire passi difficili sul violino. Morì in Sicilia nel 1802.

Lotti (Antonio). Illustre compositore di scuola veneziana. Nacque a Venezia verso il 1665, e morì nel 1740. Le qualità dominanti nelle sue composizioni sono un profondo sentimento del bello ed una mirabile verità d'espressione.

Lulli (Giovanni Battista). Celebre compositore, e riconosciuto dai Francesi come il vero fondatore dell'opera seria in Francia; nacque a Firenze nel 1633, morì a Parigi il 22 marzo 1687. Se si paragona il suo stile con quello dei grandi musici italiani del suo tempo, facilmente si giudica che ben poco egli creò

di suo: il suo sistema di strumentazione appartiene allo stile del Carissimi; molte delle sue arie sono attinte a quelle del Corelli, ma egli ha saputo apportare nelle sue opere un sentimento drammatico affatto sconosciuto in Francia, dove il suo ingegno arrecò e svolse una compiuta riforma musicale. Dotato di uno spirito squisitamente sensibile e gaio, seppe esprimere mirabilmente tutti i più vari affetti; compose nel periodo di 15 anni 19 opere serie, cui quasi due secoli ed i progressi dell'arte non fecero colà del tutto obliare. Gli intelligenti vi ammirano sopra tutto un recitativo sì notevole per la verità della declamazione e la giustezza della prosodia, che facile riuscirebbe di cantarlo alla maniera moderna. Gluck ne impiegò parecchi tratti nella sua *Armida*, ed il dichiarava egli stesso con quella nobile franchezza che è propria dei grandi artisti. Lulli riuscì mirabilmente ancora nella musica di chiesa. Egli ebbe ogni sorta di onorificenze dal re e dai più grandi uomini della Francia; merì ricchissimo lasciando tre figli Cristiano, Giovanni-Luigi e Luigi che coltivarono la musica, ma che non ebbero nome che per la riputazione del padre.

Luzzasco o Luzzaschi. Celebre organista e compositore del secolo xvi. Nacque in Ferrara; fu al servizio del duca Alfonso II e morì in età di 62 anni.

MI

Mälzel (Giovanni Nepomuceno). Celebre meccanico, nato a Ratisbòna il 15 agosto 1772. Primo frutto de' suoi studii fu il *Panharmonicon*, orchestra meccanica con cui aveva imitato nel modo più felice il suono di parecchi strumenti, particolarmente della tromba, del clarinetto, della viola e del violoncello. Nel 1808 Mälzel si occupò di un'altra invenzione, cioè la *tromba automa*, ammirabile per la purezza di suono e la nettezza d'articolazione nei passi più difficili. Verso quest'epoca si occupò anche del perfezionamento del *Metronomo* di Stöckel, il cui volume troppo grande gli pareva un ostacolo per l'uso ordinario; approfittando poi dell'idea di Winkel l'applicò ad un suo sistema di scala graduata di movimenti della musica,

e ne fece quel metronomo che oggidì è di uso generale. Morì nell'agosto del 1838.

Maffei (Vincenzo). Celebre tenore italiano, nato a Reggio verso il 1760. Aveva bellissima e simpatica voce, e grande abilità non solo nell'arte del canto, ma anche nell'azione.

Magini (Giovanni Paolo). Eccellente liutista, suonatore e meccanico, nato a Brescia nella seconda metà del secolo xvi; si distinse particolarmente nel fabbricare ottimi violini, che davano un suono squisitamente melanconico.

Majorano (Gaetano). Celebre soprano, più conosciuto sotto il nome di *Caffarelli*, che egli prese da Caffaro suo protettore e primo maestro: nacque a Bari nel regno di Napoli il 16 aprile 1703. La bellezza della sua voce, educata dal celebre Porpora, non aveva allora paragone sì per la sua estensione, che per la forza unita alla dolcezza dei suoni; non men celebre era nei canti larghi e nei passi rapidi: ed eseguiva con una perfezione inaudita il trillo e le scale cromatiche. Pare anzi che introducesse egli per primo questo genere di abbellimento. Morì il 30 novembre 1783, colmo di ricchezze, colle quali fu in grado di comperare la signoria di San Donato a Napoli col titolo di duca.

Malanotte (Adelaide). Distinta cantante, nata da onorevole famiglia benestante a Verona nel 1785. Morì il 31 dicembre del 1832. Aveva assai bella voce di contralto, un'espressione energica, e nello stesso tempo tenera e delicata.

Malibran (Meric Felicita). Figlia di Manuel Garcia, moglie, fino al 1828, del banchiere Malibran, indi, nel 1830, del celebre violinista Beriot; nacque a Siviglia il 24 marzo del 1809. Fenomeno raro, era essa dotata di una voce di contralto e di soprano acuto, e destava somma meraviglia al sentirla passare da un registro ad un altro con passi difficilissimi. Aveva una ben sentita azione drammatica, benchè trascorresse talvolta in bizzarre fantasie. Grandi contraddizioni vi furono pel giudizio fatto di M. Malibran da Beriot: ma non le si ponno contestare tutte quelle qualità che contraddistinguono il sommo artista. Queste qualità sono quelle del genio che inventa forme, che le impone quai tipi, e che obbligano non solo ad

ammetterle, ma ad imitarle. Ella compose anche notturni, romanze e canzoni di bellissimo effetto. Era assai colta di spirito, parlava bene diverse lingue. Morì nella giovane età di 28 anni il 23 novembre 1836, vittima di una febbre nervosa, conseguenza di una caduta da cavallo; ma ancor più di disordini igienici.

Mancini (Gio. Battista). Nato ad Ascoli nel 1716, e morto a Vienna professore di canto alla corte imperiale. È particolarmente noto per l'opera *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna, 1774, tradotta in più lingue. È tuttavia con quella di Tosì la miglior opera che abbiamo sull'arte del canto.

Manfredini (Vincenzo). Compositore e scrittore di musica, di molta vena e pari dottrina, nato a Pi-stoja. Morì nel 1800, ma quest'epoca non è certa.

Manzuoli. Distinto cantante dell'antica scuola italiana, nacque a Firenze verso il 1720. Fece pure allievi di buon nome, fra i quali annoverasi l'eccellente cantante Celeste Coltellini.

Mara (M. Geltrude Elisabetta, nata Schmöeling). Fu una delle più celebri cantanti della fine del secolo XVIII; nacque a Cassel nel 1749. Ebbe due rare qualità: brillante esecuzione nelle arie di bravura, e molta espressione nell'adagio. Morì a Revel il 20 gennaio 1833.

Marcello (Benedetto). Sommo compositore, e nel tempo stesso dottissimo letterato e buon poeta, nato a Venezia il 14 luglio 1686. Fra le molte sue opere musicali, quella che fa immortale il suo nome è la musica colla quale vesti una parafrasi in versi italiani dei cinquanta salmi, dettata da Girolamo Ascanio Giustiniani, e pubblicata col titolo: *Estro poetico armonico*, ecc. Venezia, 1724, 1726, 1727, e più volte ristampata.

Questi salmi musicati sono non solo il capo-lavoro di Marcello, ma una delle più classiche produzioni dell'arte. Sono essi ad una, due, tre o quattro voci, con basso continuo. Dal primo momento che furono uditi, destarono un entusiasmo universale. L'ordine, il grandioso dell'espressione poetica, l'originalità delle idee, lo stile che ora arde di veemenza, ed ora è pieno di unzione religiosa e commovente, meritano che si dicesse di Marcello «esser egli non solo il Pindaro ed il Michelangelo dei musici, ma

che era stato ispirato siccome lo stesso profeta ». Gl'intelligenti capaci di ben sentire e giudicare questa musica veramente celeste provano però un vivo rammarico per esserne divenuta difficilissima l'esecuzione. Marcello avea scritte tutte le parti di *soprano* per una specie di cantori, che si trovavano tuttavia in quell'epoca in tutte le cappelle d'Italia, e che, dopo le proibizioni dettate dalla umanità, disparvero oramai del tutto. Ciò fa sì che ora è mestieri di trasportare quelle parti di canto, cioè alterare la purezza del disegno con grave nocumento dell'effetto nell'assieme. Delle sue opere letterarie ne piace ricordare il *Teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire opere italiane in musica*, ecc. Venezia, 1720. È una vivacissima satira contro gli abusi che si erano introdotti sui teatri. L'autore vi assale i difetti dei cantori, dei compositori e dei poeti; benché più volte ristampata, meriterebbe di avere una nuova edizione anche oggidì. Nelle sue *Canzoni madrigalesche ed arie per camera a due, a tre, a quattro voci* pubblicate a Bologna nel 1717, si distingue un'opera buffa briossissima, che l'autore fece cantare dai soprani e dai contralti della cappella di San Marco, onde metterli in ridicolo, giacché la musica e le parole imitano i gridi di un gregge che belà. Di tutte le opere di Marcello edite ed inedite, si legge il catalogo nella edizione fatta, in 8 volumi in-folio, da Sebastiano Valle in Venezia nel 1803-1805, dei *Salmi musicati*. Morì in Brescia, ove copriva la carica di camerlengo della repubblica veneta, il 17 luglio 1739.

Marchesi (Luigi). Celebre cantante, detto qualche volta *Marchesini*; nacque a Milano nel 1755. Fu applauditissimo nei maggiori teatri d'Europa, e godette fama di primo soprano de' suoi tempi. Morì a Milano il 15 dicembre 1829.

Marchetto o Marcheto. Sopranominato di Padova, perchè ivi nacque; visse nella seconda metà del secolo xiii. Fu uno de' più dotti scrittori di musica de' suoi tempi.

Marenzio (Luca). Illustre compositore del genere madrigalesco nel secolo xvi; nacque a Brescia verso il 1550; è considerato come uno de' più grandi compositori del suo secolo. Morì il 22 agosto 1599.

Marin (Maria Martin Marcel de). Figlio di Gu-

glielmo; nacque l'8 settembre del 1769 a Saint-Jean de Luz presso Bajona. Uno de' più celebri suonatori d'arpa; la sua musica per questo strumento è tuttavia considerata come classica. Ignorasi l'epoca di sua morte.

Marpurg (Federico Guglielmo). Dotto scrittore di musica, nato a Scehausen nella Vecchia Marca di Brandeburgo nel 1718. In Germania godè fama di profondo teorico e di gran critico. Marpurg trattò specialmente la fuga, l'imitazione, il canone ed il contrapunto nello stile strumentale. Morì a Berlino il 22 maggio 1795.

Marschner (Enrico). Compositore drammatico; nacque il 6 agosto 1795 a Zittau. Le sue melodie sono espressive, ma la sua maniera di scrivere fu alcun poco negletta; ciononostante il suo *Vampiro*, il *Templario* e l'*Haus Heiling* sono opere che si mantennero buon nome.

Martin (Giovanni Biagio). Artista celebre dell'*Opéra comique*; nacque a Parigi il 14 ottobre 1796. Il suo merito principale consisteva nella bellezza della sua voce, che seppe conservar agile e fresca per ben 30 anni, in una grande abilità nel passare dalle voci di petto a quelle di laringe, di cui sapeva far uso con molto talento; fu sommo tempista ne' pezzi d'assieme. Morì nel 1837.

Martin (Vincenzo, detto *lo Spagnuolo*). Nacque nel 1754 a Valenza, in Ispagna. Fu distinto compositore, e la sua musica melodiosa, facile ed espressiva gli procurò buona fama e la stima di Haydn e Mozart. Sono tuttavia pregiati i due suoi drammi *Cosa rara* e *Albero di Diana*, dalla prima delle quali Mozart, a titolo di omaggio, tolse l'aria che fa cantare nella serenata del suo *Don Giovanni*. Morì a Pietroburgo nel maggio del 1810.

Martinez (Marianna). Donna di distinto merito nella musica. Nacque a Vienna nella casa di Metastasio verso il 1745. Suonava il clavicembalo con grande abilità; era cantante soave e dotata di molta espressione; fu buona compositrice e assai profonda nelle cognizioni musicali; dicevasi ch'essa riuniva in sé sola le qualità di parecchi buoni artisti.

Martini (Andrea). Celebre soprano, soprannominato il *Senesino*; nacque a Siena il 30 novembre

1761. Ebbe voce pura e metallica, eccellente metodo di canto e bell'espressione. Viveva ancora nel 1812.

Martini (Gio. Batt.), Profondo compositore ed il più erudito scrittore di musica del secolo xviii. Nacque a Bologna il 25 aprile 1706. Fu partigiano dichiarato delle tradizioni dell'antica scuola romana: ammiratore sincero de' grandi musicisti, di cui fu madre. Il Martini si diede particolarmente a propagarne le dottrine. L'eccellente suo metodo pratico ed il merito de' suoi allievi, fra i quali si citano Tomelli, Gluck, Mozart, Gretry, Mattei, diedero alla sua scuola un nome europeo. Per la gran fama di cui godeva, era spesso chiamato arbitro in gravissime ed elevate quistioni dell'arte e della scienza. Fra le molte sue opere meritano speciale menzione la sua *Storia della musica*, la quale, nonostante sia stata ordita sopra un piano troppo vasto e diffuso, è pur sempre un mirabile emporio di cognizioni e notizie preziosissime. La biblioteca ed il museo di musica di Martini erano una meraviglia di ricchezza, d'ordine e di singolarità. Morì d'idropisia di petto il 23 agosto del 1784.

Martini (Giovanni Paolo Egidio, il cui vero nome era Schwartzendorf). Nacque il 1° settembre 1741 a Freystadt. Fu distinto compositore e dotto scrittore di musica, che promosse l'arte e la scienza musicale in Francia. Le sue melodie sono espressive e drammatiche; le sue romanze, che precedettero quelle di Garat e Boieldieu, sono modelli nel loro genere. Il carattere della sua musica da chiesa è più brillante che religioso; manca però alcun poco di semplicità e di chiarezza nell'armonia. Come scrittore didattico si distinse colla sua *Melopea moderna*, assai lodata dal severo Grétry. Morì il 10 febbrajo del 1816.

Mattei (Stanislao). Celebre compositore e scrittore didattico di musica, nato a Bologna il 10 febbrajo 1750. Lungo sarebbe citare tutte le opere che egli scrisse, ma la principale cui debbe la fama giustamente acquistata è la *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrapunti a più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore, con diverse fughe a quattro ed a otto voci*. I moltissimi esercizi di accompagnamento col mezzo di bassi numerati sparsi in Italia al tempo di Mattei, non erano più a livello della scienza. Gli spartiti di Durante, Fenaroli, Sala,

Vallotti ed altri, per quanto fossero tenuti in pregio, erano divenuti insufficienti dopo l'abbandono dell'antico stile ecclesiastico, sul quale molti di essi erano basati e dopo l'uso frequente e quasi continuo d'accordi e formole, di cui non si faceva uso per l'avanti, se non con estrema riserva. I bassi del Mattei vennero perciò a riempire questa lacuna, e, senza far dimenticare le opere del medesimo genere, il cui studio è sempre utile ai principianti, diedero alla scienza armonica nuovo impulso per tutta Italia. Alle molte scorrezioni introdottesì nelle edizioni di questa grand'opera rimediò il valente maestro L. S. Rossi colla bella edizione dei *Partimenti* che diede in Torino nel 1843 coi tipidi G. Magrini. Mattei, seguendo la scuola del sommo suo maestro Martini, seppe farsi una corona di gloriosi allievi, fra i quali brillano Morlacchi, Rossini e Donizetti. Morì in Bologna il 12 maggio 1825.

Mattheson (Giovanni). Compositore ma specialmente scrittore di letteratura musicale; nacque in Amburgo il 28 settembre 1681. Pochi ebbero l'attività che egli svolse ne' suoi lavori sulla musica; compose parecchie opere, oratorii, cantate, pezzi strumentali e vocali, e scrisse una prodigiosa quantità di volumi ed opuscoli relativi alla musica; senza dire delle molte altre opere di cui fu editore o traduttore. Morì il 17 aprile 1764. Rode' assicura, nel terzo volume della traduzione tedesca dei viaggi musicali di Burney, pag. 178, che Mattheson lasciò manoscritte più di 72 opere pronte per la stampa.

Mayer o Mayr (Giovanni Simondo). Compositore nato il 14 giugno 1763 a Mendorf nella Baviera. Dal 1794 al 1814, cioè in 20 anni, scrisse da ottanta fra opere e cantate, la maggior parte delle quali furono accolte con plauso nelle principali città d'Italia. Benchè non fosse dotato di molta facoltà creatrice, ciononostante le sue opere hanno del merito, considerate come tipo dello stile drammatico del suo tempo. L'aurora di Rossini segnò il tramonto di Mayer. Direttore dell'*Istituto musicale* di Bergamo, vi formò allievi di buona fama; tra i quali il Donizetti. Lasciò pure ottimi scritti didattici di musica: morì il 2 dicembre 1845 in Bergamo.

Mayseder (Giuseppe). Distinto violinista ed ele-

gante compositore, nato a Vienna il 20 ottobre 1789. Le sue composizioni, particolarmente i suoi rondò brillanti, le sue arie variate per violino, i suoi terzetti per piano, violino e violoncello, ricche di melodie e buon-gusto, ebbero una fama europea.

Mazzocchi (Domenico). Distinto compositore a cui si debbe il primo uso dei vocaboli *crescendo*, *diminuendo*, *piano*, *forte*, e del bequadro armonico, il quale, applicato primamente alla musica drammatica ed alla musica di camera, passò ben tostosto anche in quella di chiesa.

Mazzucato (Alberto). Nato a Udine il 28 luglio 1813. Percorse gli studi della facoltà matematica all'università di Padova. Per circostanze di famiglie abbandonò l'idea di percorrere la carriera dell'ingegnere-architetto, verso cui era avviato, e si dedicò alla professione musicale; per la quale prese lezioni di composizione dal maestro Bresciani di Padova. Scrisse diverse opere teatrali ed ecclesiastiche; scrisse pure ottimi articoli musicali in diversi periodici, segnatamente nella *Gazzetta musicale* di Milano, della quale è redattore. Già sin dal 1839 professore di canto per le alunne del Conservatorio, ora lo è di composizione, nonchè di storia ed estetica della musica nello stabilimento medesimo.

Méhul (Stefano Enrico). Uno dei più illustri compositori della Francia, nato a Gavet nel 1763. Fu, come dicea egli stesso, iniziato nella parte filosofica e poetica dell'arte musicale da Gluck, che gli fu maestro e protettore. Cominciò la sua carriera, anzi la sua celebrità, con un duetto famoso, chiamato il *Duetto della gelosia*, nell'opera *Eufrosina e Corradino*, rappresentata nel 1790. La *Stratonica* è riconosciuta per la migliore delle 40 sue opere drammatiche. Lo stile di Méhul è generalmente commendevole per la forza dell'espressione drammatica, e per una ingegnosa composizione. Gli si appone, e giustamente, a difetto di avere talvolta confuso il frastuono col vigore e di avere troppo a sazietà ripetuto se stesso ne' suoi motivi. Musicò parecchi canti patriottici della Francia, come il *Canto della partenza*, il *Canto di vittoria*, il *Canto del ritorno*: Méhul era dotato di sommo spirito, da lui infiorato da svariate cognizioni. Morì a Parigi il 18 ottobre 1817.

Melani (Alessandro). Nato a Pistoja, fu primo maestro di cappella a S. Petronio di Bologna (nel 1660), poi a quella di Santa Maria Maggiore, il 16 ottobre 1667. Ebbero gran fama, fra le sue composizioni, i suoi mottetti a tre e quattro voci.

Melone (Annibale). Celebre compositore a cui è dovuta la prima idea della musica così detta di *Concerto*: nacque a Bologna nel 1550; fu scrittore originale e di genio. Sotto il suo nome anagrammatico di *Benelli alleanmano* pubblicò un trattato a Venezia nel 1594 col titolo *Il Desiderio, ovvero de' Concerti di varii strumenti*, che il *Bottrigari* (vedi) volle rivendicare come opera propria, ristampandola sotto il suo nome a Bologna nel 1599. L'opera venne poscia riprodotta sotto il nome del Melone, nel 1601, a Milano dall'Artusi.

Mellara (Carlo). Compositore drammatico, nato a Parma nel 1782.

Mendelssohn-Bartholdy (Felice). Nato a Berlino il 3 febbraio 1809. Uno dei più celebri compositori moderni della Germania. Le sue opere lo dimostrano fecondo di nuove creazioni. Io rivelano scrittore dotto, profondo, accuratissimo; le sue composizioni sono però d'assai difficile interpretazione: quelle che più fecero popolare il suo merito sono *Lied senza parole*, e la musica che scrisse per l'*Antigone* e l'*Edipo* di Sofocle; morì di apoplezia fulminante a Lipsia il 4 novembre 1847.

Mengozzi (Bernardo). Cantante e compositore distinto, nacque a Firenze nel 1758. Contribuì soprattutto ai progressi dell'arte del canto in Francia coi materiali da lui allestiti per la redazione del Metodo introdotto nel Conservatorio di Parigi, e che non ebbe tempo di terminare, perchè morì nel maggio del 1800, dopo lunga e penosa malattia.

Mercandetti Pietro. Vedi Generali Pietro.

Mersenne (Il P. Marino). Nacque a borgo d'Oyze l'8 settembre 1588. Fu un dotto teorico nella musica. La sua *Armonia universale*, ecc. Parigi, 1636, è importante per principii generali della meccanica applicabile alla musica: cionondimeno è a notarsi che le teorie musicali di Mersenne informate alle idee che regnavano allora in Francia, non sono conformi ai principii dell'arte, ed alle sane dottrine ammesse in

Italia ed in Germania. Morì a Parigi il 1° settembre 1648, vittima di una cattiva operazione chirurgica.

Merula (Claudio). Celebre compositore; fu più conosciuto nel secolo xvi sotto il nome di *Claudio di Coreggio*, perchè nato in questa città nel 1532. Gli elogi fatti a questo sommo artista da Galilei, Artusi, e Pietro Della Valle sono appoggiati a quanto ne restò delle sue opere; fu fra gli organisti del secolo xvi ciò che fu il Frescobaldi fra quelli del secolo xvii in Italia, cioè il primo. Le sue *toccate* ed i suoi *ricercari* sono preziosi monumenti di un'epoca importante dell'arte. Indecisa è l'epoca della sua morte, ma credesi sia avvenuta fra il 1604 ed il 1609.

Meyer-beer (Giacobbe). Uno de' più distinti compositori moderni, nato a Berlino nel 1794 da ricca famiglia israelita. All'età di 9 anni aveva già il primato in patria, come pianista; nell'età di 15 anni cominciò i suoi grandi studi musicali sotto il celebre Vogler, avendo a condiscipolo il non meno celebre C. Maria Weber. Suo primo lavoro fu *La figlia di Jefe*, musicata con lasso di armonia scientifica, ma povera di melodia: recatosi a Vienna ove predominava la musica italiana, non ebbe felice successo coi *Due Califfi*, e per consiglio di Salieri recossi in Italia a ritemperare l'anima e l'ingegno colla grande scuola italiana.

Quivi il *Tancredi* di Rossini lo entusiasmò, e dandosi intieramente al genere di questo sommo maestro, ebbe plausi e trionfi a Padova (1818) colla *Romilda e Costanza*, a Torino (1819) colla *Semiramide* riconosciuta, (1820) colla *Emma di Resburgo*, colla *Margherita d'Angiò* (1822) e l'*Esule di Granata* (1824) a Milano; finalmente col *Crociato* a Venezia (1825), il capolavoro della sua seconda maniera di musicare. Intanto nel 1829 compariva il *Guglielmo Tell* di Rossini, e Meyer-beer, seguace fedele dei progressi e delle maravigliose trasformazioni della gran musa del suo maestro, cominciò ad applicare i rigorosi principii della espressione drammatica nel suo *Robert le diable* composto un anno dopo.

Dopo il *Guglielmo Tell*, al *Robert le diable* tenne presso, dopo sei anni, l'opera *Les Huguenots*, la quale di tutte le sue composizioni, è quella che ottenne maggior plauso e popolarità in Germania; l'opera

Le Prophète, stata per la prima volta rappresentata a Parigi nel 1849, è di nulla superiore alle due precedenti, e la severa critica rimprovera a questo lavoro più cose, siccome affatto estranee alla vera musica drammatica, e proprie solo dei balli spettacolosi, e che ponno dirsi effetti evocati fuori del dominio dell'arte e della scienza musicale.

Meyer-beer si distingue nella sua musica per somma dottrina musicale, molto ingegno nel rendere la musica interprete fedele delle idee e delle posizioni drammatiche create dal poeta; nei passi concertati, nei cori, nei finali tocca talvolta al sublime; ma gli manca la fecondità creatrice di quelle melodie si proprie della scuola italiana, e particolarmente rossiniana, a cui ha pur studiato tanto d'appartenere. Spesse volte cercando il nuovo cade nel bizzarro e nel fantastico, e quasi sempre riesce a destare, specialmente in Italia, più lo stupore che la commozione, e farsi ammirare più che a dilettere.

Meyer-beer scrisse pure parecchie composizioni di chiesa; e di diverso altro genere, che però nulla aggiunsero alla sua celebrità.

Mingotti (Regina). Celebre cantante del secolo XVIII. Il nome della costei famiglia era *Valentini*, nacque a Napoli nel 1728 da parenti tedeschi. Morì nel 1807 in età di 79 anni.

Mombelli (Domenico). Celebre cantante, nato il 17 febbraio 1751 a Villanova in Piemonte. Fu uno dei migliori tenori d'Italia. Morì a Bologna il 15 marzo 1835.

Monteverde (Claudio). Illustre compositore, nato a Cremona fra gli anni 1565 e 1567, e morto a Venezia nel 1649. Nel suo *Orfeo* trovò nuove forme di recitativo, inventò il duetto scenico, e senza alcun modello immaginò varietà d'istrumentazioni di effetto assai nuovo e robusto. Le sue arie da ballo, e particolarmente nel suo balletto *Le ingrate* rappresentato a Mantova nel 1608 per le nozze di Francesco di Gonzaga con Margherita di Savoia, sono piene di nuove forme e di nuovi e variati ritmi. Fu il primo che introdusse una modulazione di quarta in quarta, e di quinta in quinta, che d'allora in poi prese gran voga, di cui diede il primo saggio nel madrigale *Cruda Amarilli*. Finalmente l'episodio del *Combatti-*

mento di *Tancredi* e *Clorinda* che fece eseguire nel 1624 nella casa di Gerolamo Mocenigo a Venezia, gli diede occasione d'inventare gli accompagnamenti di note ripetute a tutti gli strumenti con un movimento più o meno rapido; sistema d'istrumentazione conservato dai compositori di quell'epoca fino ai di nostri, e che fu l'origine del *tremolo*. Questo celebre artista contribuì più di alcun altro alla completa trasformazione della musica, nonchè alla creazione degli elementi dell'arte moderna; fu un genio fecondo, che non fu compreso da' suoi contemporanei, i quali pare non avessero riconosciuto come avesse egli introdotto nell'armonia e nelle risoluzioni melodiche un nuovo sistema di tonalità assai diverso da quello del canto fermo, e di aver trovato il vero elemento della modulazione. Ciò che gli si attribuiva, e con giusta ragione, era l'invenzione del genere espressivo ed animato; niuno per verità non gli può disputar la creazione di quest'ordine immenso di bellezze, in cui sta tutto il merito ed il progresso della musica moderna, ma che condusse ad annullare la vera musica da chiesa coll'introdurvi il drammatico.

Mercadante (Saverio). Nato circa il 1795 ad Altamura piccola città della Puglia. Allievo prediletto di Zingarelli, dopo alcuni mal riusciti tentativi sui teatri di Napoli e di Roma, sorse ad una istantanea celebrità nel 1820 a Milano col suo capo-lavoro buffo *Elisa e Claudio*. Nonostante i pregi della sua *Donna Caritea* e dei *Normanni a Parigi*, Mercadante non si alzò nell'opera seria al grado di merito a cui giunse nell'opera buffa colla *Elisa e Claudio*, se non colla sua composizione *Il Giuramento*, in cui seppe congiungere tutto il sentimento belliniano alla grandezza rossiniana. Come ben nota un molto giudizioso critico, dal *Giuramento* (1837) comincia il genere che oggidì prese il nome di Verdi, e Verdi stesso sulle prime non fu che un conciso imitatore di Mercadante. La musica di Mercadante scaturisce dalla gran scuola rossiniana; se non che seppe distinguersi da tutti gli altri rossiniani con un fare grandioso, con un'istrumentazione sommamente elaborata, non manca di vena creatrice, ma la sua profonda scienza musicale prevale sulla vena e sulla fantasia. Mercadante è, senza contrasto, il più dotto maestro di musica vivente.

Morel (Giovanni Alessandro). Dotto scrittore di dattico musicale, nato a Loisey nel 1775, morto nel 1825. Gode molta stima presso i dotti musicisti la sua opera *Principe acustique nouveau et universel de la théorie musicale, ou musique expliquée*. Paris, 1825.

Morlacchi (Francesco). Compositore di bella fama, nato a Perugia nel 1784. Allievo di Mattei e dello Zingarelli, scrisse, e con buon successo, parecchie opere di vario genere, fra le quali sono oggidì ancora stimate *Laedisca*, *Gianni di Parigi*, e *Teobaldo ed Isolina*. Morì ad Inspruk nel 1841.

Moscheles (Ignazio). Distinto pianista e celebre compositore; deve considerarsi come uno dei principali fondatori della moderna scuola del piano-forte in Germania. Nacque a Praga il 30 maggio 1794.

Mozart (Leopoldo). Padre dell'illustre compositore di questo nome; era figlio di un legatore di libri. Nacque in Augusta il 14 dicembre 1719. Le sue composizioni lo fecero celebre in Germania, ma la sua principale riputazione la deve principalmente al Metodo di violino che pubblicò nel 1756, e che per ben quasi mezzo secolo si considerò in quel paese come il migliore. Morì a Salisburgo il 28 maggio 1787.

Mozart (Volfango Amedeo). Il più gran genio musicale de' suoi tempi, ed a nessuno secondo di quelli apparsi e prima e dopo di lui. Egli è altresì uno dei più singolari fenomeni di precocità intellettuale, giacchè nato a Salisburgo il 27 gennaio 1756, era già nel 1758, cioè all'età di tre anni, addentro nei primi rudimenti musicali apprestatigli da suo padre; a sei anni suonava e componeva per clavicembalo in modo, per l'età sua, veramente maraviglioso; a otto anni condotto alla corte di Versailles, emulava i più grandi maestri nel suono dell'organo. Fu allora che pubblicò alcune sue prime suonate. Alla corte di Giorgio III a Londra suonava d'improvviso sul cembalo le più difficili composizioni di Bach e di Händel con magica espressione. A dodici anni componeva a Vienna la prima sua opera buffa *La finta semplice*; a quattordici anni scrisse pel gran teatro della Scala, e con gran successo, la sua prima opera seria *Mitridate*. Percorrendo l'Italia fra il plauso e l'ammirazione dei più grandi maestri, e fra questi del celebre Martini, giunse a Roma a dare un esempio ben singolare an-

che della sua potente memoria; giacchè assistendo alle funzioni della settimana santa nella cappella Sistina, seppe di botto portarsi via nella sua mente, e quindi esattamente trascrivere tutto il famoso *Misere-re* dell'Allegri, del quale era proibito sotto severissime pene di dare o prendere copia. Alla domane egli stesso lo cantò in un'accademia, accompagnandosi egli stesso sul clavicembalo. A Napoli lo straordinario suo talento fece nascere seri sospetti in lui di magia. Queste sono alcune delle meraviglie della sua infanzia e della sua prima gioventù. Veniamo ad altro. In soli cinque anni, e furono gli ultimi della sua vita, compose (del 1786) *Il matrimonio di Figaro*, *il Don Giovanni*, *Il flauto magico*, *La clemenza di Tito*, la gran messa da *requiem*, oltre ad un infinito numero di altre diverse composizioni. Le opere di Mozart sono sì numerose e sì varie, che formano undici classi distinte: Dalla semplice romanza sino alla tragedia lirica ed alla musica sacra; dal *waltzer* fino al quartetto ed alla sinfonia, Mozart, benchè morto in età di non ancor 36 anni, compose in tutti i generi, riuscendovi eccellente in ciascuno. Era dotato di una meravigliosa facilità nel comporre, la quale però nulla toglieva nè alla grazia, nè alla perfezione. I canti religiosi di Mozart hanno una melodia che vi rapisce, tanto sono puri ed originali; pochi hanno posseduto al pari di lui l'arte di far, per così dire, parlare ad ogni strumento il proprio linguaggio, e da unirsi con un magico accordo: ciò poi che dà a Mozart una preminenza assoluta su tutti i suoi predecessori è la bravura con cui compose le parti concertate; i suoi finali sono veri capolavori. Nell'opera egli ha creato un'arte nuova o piuttosto fece una trasformazione dell'arte che l'aveva preceduto. Affatto originale nelle forme della melodia, nell'armonia, nella modulazione, nella strumentazione e varietà in diversi pezzi, egli diventò il modello su cui s'informarono tutti i più grandi maestri venuti dopo di lui. Morì a Vienna il 5 dicembre 1791.

Muller (Augusto Eberhardt). Maestro di cappella del duca di Sassonia-Weimar; nacque il 3 dicembre 1767 a Northeim nel Hanover. Fu celebre organista, pianista e flautista e direttore di musica nella chiesa di San Tommaso a Lipsia. Morì il 3 dicembre 1817.

Muller (Guglielmo Cristiano). Nato il 7 marzo 1752 a Wasungen vicino a Meimungen. Fu autore di uno strumento composto come l'*armonica a tastiera*, a cui aggiunse un oboe ed un flauto, e diede a questa riunione di diverse sonorità il nome di *Harmonicon*. Dopo 49 anni di operosità artistica, morì il 6 luglio 1831.

Muller (Iwan). Celebre clarinettista ed inventore del clarinetto a 13 chiavi, nato a Mosca da parenti tedeschi nel 1781.

Muller (i fratelli). Acquistarono in Europa una grande celebrità per l'assieme ammirabile e la nittezza della loro esecuzione nei quartetti di strumenti a corde. Il più vecchio, Carlo Federico, nacque a Brunswick l'11 novembre 1797; il secondo, Teodorico Enrico Gustavo, il 3 dicembre 1800; il terzo, Augusto Teodoro, il 17 agosto 1803; il quarto, Francesco Bernardo Giorgio, il 29 luglio 1809 a Brunswick. Tutti furono di merito distinto anche come compositori.

Muller Wengesles o Wenzel. Compositore fattosi popolare in Germania per le sue operette; nacque il 6 settembre 1767 a Turnau in Moravia, morì il 3 agosto 1835. Muller non offre nelle sue opere idee molto ricercate ed elevate, ma sapeva conseguire molto effetto colla scena: le sue melodie erano lodate per la grazia naturale, ed una certa qual freschezza originale.

Mured (Bernardo). Celebre organista, a cui si attribuisce l'invenzione dei pedali dell'organo; fatta in Venezia verso il 1470.

Muris (Giovanni de, il cui nome francese era forse *de Murs* o *de Meurs*). Fu uno dei più celebri scrittori di musica del secolo xiv. Non si conosce l'epoca della nascita nè della morte: si sa che viveva tuttavia nel 1358. Fu lungamente tenuto per l'inventore dei segni che servono per determinare sotto l'aspetto della misura il valore delle note musicali; ora però è dimostrato come egli non facesse che unire in un ordine metodico e sviluppare le maniere usate dai musici dei giorni suoi. Le opere di de Muris vennero editte ed illustrate da Mersenne, Jumiilhac, G. G. Rousseau, La Borde, Gerbert, ecc.

N

Nägeli (Giovanni Giorgio). Compositore, scrittore-didattico ed editore di musica, nato a Zurigo nel 1768. È specialmente celebre come scrittore critico per brio, acume e dottrina. Morì ai 26 dicembre 1836.

Naldini (Santò). Buon compositore di scuola romana, nacque a Roma il 5 febbraio 1588. Morì il 10 ottobre 1668.

Nanini (Giovanni Maria). Nato a Vallerano verso il 1540. Condiscepolo di Palestrina, è stato uno dei più profondi musicisti della scuola romana, che produsse tanti artisti di primo ordine. Morì a Roma l'11 marzo 1607.

Nanini (Gio. Bernardino). Nacque a Vallerano, ed ebbe lezioni di composizione da suo fratello (il precedente). Fu dei primi musicisti che abbandonarono l'antico stile della scuola romana per la nuova musica coll'accompagnamento dell'organo.

Naumann (Giovanni Amedeo). Celebre compositore, nacque a Blasewitz vicino a Dresda il 17 aprile 1745. Morì il 21 ottobre 1801. Le opere che gli acquistarono maggior grido furono *La passione*, e *Giuseppe riconosciuto*.

Negri (Maria, Anna, Caterina). Distinta cantante, nacque a Bologna nella prima metà del secolo XVIII.

Negri (Benedetto). Professore di piano-forte al Conservatorio di Milano, nato a Torino il 23 gennaio 1784. È conosciuto specialmente per un Trattato elementare dell'arte di suonare il piano-forte intitolato: *Supplemento ai metodi di piano-forte, composto e dedicato alle sue allieve*. Milano, 1822.

Nicolai o Nicolay (Valentino). Pianista, le cui composizioni furono in gran voga verso la fine del secolo XVIII. Ignorasi l'epoca di sua nascita e di sua morte.

Nicolini (Giuseppe). Nato a Piacenza nel 1771; figlio di Omobono Nicolini, maestro di cappella di questa città. Distinto compositore; particolarmente la sua *Alzira* lo fece annoverare fra i migliori compositori italiani del suo tempo.

Nicolò. Vedi Isouard Nicolò.

Nozzari (Andrea). Eccellente tenore italiano, nato

a Bergamo nel 1775. Morì di apoplessia il 12 dicembre 1832.

O

Ockenghem (Giovanni). Uno dei più illustri musicisti belgi del secolo xv. Nacque a Bavay, ma non si sa quando; credesi sia morto nel 1521, ma anche questa data non è sicura. Certo si è che fu maestro di cappella di Carlo VII di Francia.

Onslow. Celeberrimo compositore, nato a Clermont il 27 luglio 1784. Egli si fece un bel nome coi numerosi suoi quartetti e quintetti per istrumenti a corda: un suo sestetto con accompagnamento di piano toccò ad una somma celebrità. Alcune sue opere *l'Alcade de la Vega*, *Il Duca di Guisa* non ebbero gran successo. Morì a Clermont il 3 ottobre 1853.

P

Pacchiarotti (Gaspare). Celebre soprano, nacque in un villaggio della Romagna nel 1744. Fu gran musico, e leggeva a prima vista qualunque più difficile musica. Morì a Padova il 29 ottobre 1821. Era di alta statura ed assai magro e piuttosto brutto del viso, ma la bellezza del suo organo, la maravigliosa messa di voce, e la bella espressione del suo canto fecero ben presto dimenticare sulla scena i suoi difetti esterni.

Pachelbel (Giovanni). Organista celebre, nato a Norimberga il 1° settembre 1653. Morì il 3 marzo 1766.

Pacini (Giovanni). Compositore drammatico conosciuto lungo tempo sotto il nome di *Pacini di Roma*, nacque però a Siracusa, altri dicono a Catania nel 1796. Avvi nella sua musica facilità, melodia e conoscenza della scena. Fedele seguace della scuola di Rossini, si distinse sinera particolarmente per le sue cabalette. Il suo modo di scrivere ha però in questi due anni subito una trasformazione nel meglio, studiando cioè una tal quale fusione ed unità ne' suoi pensieri per l'innanzi da lui affatto trascurate; fra le molte sue opere della prima maniera si citano come migliori *La Vestale*, *Gli Arabi nelle Gallie*, *L'ultimo*

giorno di Pompei; fra quelle della seconda *Bondelmonte*, *Lorenzino de' Medici*, e particolarmente la *Saffo*.

Paer (Ferdinando). Distinto compositore, nacque a Parma il 1° giugno 1771. La sua musica è feconda di dolci e piacevoli emozioni. Le sue opere non mancano di espressione drammatica, e buona ne è l'istru-mentazione. Benchè poco profondo nell'armonia, seppe piacere non pure in Italia, ma ancora in Germania, dove la sua *Camilla* popolarizzò il suo nome. Favorito da Napoleone, morì a Parigi professore di quel Conservatorio il 3 maggio 1839. Lasciò oltre a molte opere drammatiche, gran numero di romanze, duetti, con accompagnamento di piano.

Paisiello (Giovanni). Celeberrimo compositore, nato a Taranto il 19 maggio 1741. Nell'età di 18 anni era già sommo nella musica da chiesa; messe, oratorii, salmi, tutti erano scritti con uno stile meraviglioso per purezza e sublimità. Chiamato di 22 a scrivere un'opera pel teatro di Bologna, scrisse *Il Marchese Tulipano*, che destò entusiasmo, e percorse tosto tutti i maggiori teatri d'Europa. Tornato a Napoli, fra le molte sue opere di felicissimo successo, musicò *Lucio Papirio* di Apostolo Zeno, *L'Olimpiade*, il *Demetrio* e *l'Artaserse* di Metastasio. Chiamato a Pietroburgo nel 1776, fra le numerose altre opere vi musicò *La serva padrona*, e *Il barbiere di Siviglia*. Passò a Vienna nel 1784, e fra una prodigiosa quantità di altre creazioni, produce *Il re Teodoro*, ove presenta il primo modello dei grandi pezzi concertati nello stile serio, chiamati poscia *finali*. Si restituisce in Italia, e dal suo genio hanno vita la *Nina pazza per amore*, la *Molinara*, il *Pirro*, *Catone in Utica*, e più altre stupende composizioni. Napoleone lo chiama con ogni genere di seduzioni a Parigi, ma elargizioni, onorificenze non ponno trattenerlo colà a lungo, e ritorna a Napoli, dove per sempre dando sfogo alla meravigliosa fecondità del suo ingegno, cessa finalmente di vivere il 15 giugno 1816. Le opere di Paisiello sommano ad oltre trenta melodrammi serii, ottanta opere buffe, varii intermezzi ed un immenso numero di cantate, mottetti, oratorii, messe, sinfonie, ecc., oltre sei collezioni di musica di piano-forte per la regina di Spagna, moglie di Carlo IV. Paisiello è uno dei più grandi riformatori della musica moderna. Se meno

robusta fu la sua musa di quella di Guglielmi; se le sue idee erano meno abbondanti, ed apparentemente meno originali di quelle di Cimarosa, la sua musica aveva un incanto, ed una espressione drammatica assai maggiore di quella dei due grandi suoi emuli. Le sue migliori composizioni non sono punto, nemmeno oggi, dimenticate, giacchè servono pur tuttavia di scuola, come servirono ai più grandi maestri venuti dopo lui; i cantanti, che le eseguirono, si sono fatti grandi su quelle potenti melodie. Vigoroso e patetico, ed anche sublime nelle opere serie, fu leggiadro, naturale, brioso nel buffo; dotato di una facoltà inventiva straordinaria, studiò i suoi due rivali contemporanei con somma abilità, in più cose superandoli. Già notammo come, nel *Re Teodoro*, introducesse primo i così detti *finali* di stile serio, e che prima di lui non si usavano che nel buffo; nella *Disfatta di Dario* introdusse primo un'aria a doppio movimento, che cominciava per l'*adagio* e finiva coll'*allegro*; nella cantata drammatica *Giunone e Lucina* si trova la prima aria con coro non conosciuta per teatri italiani. Paisiello sapeva bene spesso discostarsi dalle regole dell'arte, ma con sommo buon gusto e per conseguire sempre un nuovo e mirabile effetto musicale.

Paganini (Nicolò). Il più grande, il più straordinario di tutti i violinisti finora apparsi, o, come disse lo Schilling, *la più miracolosa apparizione nel dominio dell'arte*. Nacque a Genova il 18 febbrajo del 1784. Paganini andava ripetendo che, innanzi morire, avrebbe rivelato il segreto della sua arte prodigiosa, ma questo segreto morì con lui; e noi non lo sappiamo trovare che nella potenza originale del suo genio, nella incredibile perseveranza de' suoi studii. Fin dai primi anni la musica più difficile era la sua passione, e vincerne le difficoltà era il suo studio. Giovanissimo ei si diede a risolvere problemi del suo strumento, fino allora sconosciuti a tutti i più grandi violinisti. Fu visto alcune volte tentare in mille modi diversi lo stesso passo per dieci o dodici ore continue, e passare il resto della giornata sposato da quello studio ostinato. A noi non è qui possibile accennare, nemmeno di volo, tutta la serie dei suoi trionfi in quasi ogni parte d'Europa, e che gli fruttarono un patrimonio di parecchi milioni, guerre, odii,

calunnie alternate, con plausi entusiastici, onorificenze, apoteosi. Diremo solo che di tutto il portentoso magistero dell'arte sua nulla ci rimane che la storia. La diversità nell'accordatura dello strumento, l'impiego frequente de' suoni armonici, semplici e doppi, gli effetti del pizzicato uniti a quelli dell'arco, gli *staccati* di diverso genere, l'uso della corda doppia ed anche della tripla, una varietà infinita di colpi d'arco, ed altre particolarità che, lungo sarebbe enumerare, erano i mezzi che impiegava il Paganini, ma in un modo di cui era egli solo capace, e questo era il segreto indicifrabile per noi. Usava un arco lunghissimo e corde grosse. Era dotato altresì di mani grandi, secche, nervose; per gli ostinati suoi esercizi tutte le sue dita avevano acquistata un'agilità, un'attitudine, di cui è impossibil cosa farsi una giusta idea. Il suono del suo strumento era bello e puro, senza essere eccessivamente robusto, tranne in certi passi nei quali raccoglieva tutta la sua forza per ottenere lo straordinario effetto che si proponeva. Ciò che più lo distingueva, era la varietà delle voci che trar sapeva dalle corde con mezzi da lui stesso ideati. Nel canto usava spesso una vibrazione che avea analogia colla voce umana. L'intonazione era sempre perfetta. Come compositore Paganini ha pure un merito grande: novità di idee, eleganza di forme, ricchezza nell'armonia e varietà negli effetti di strumentazione sono le qualità che più si ammirano ne' suoi concerti. Morì a Nizza il 27 maggio 1840. Camillo Sivori, suo compatriota è il più distinto de' suoi allievi.

Palestrina (Giovanni Pier Luigi da). Così chiamato dalla città di Palestrina, in cui nacque nell'autunno del 1524. Uno dei più grandi riformatori dell'arte e della scienza musicale, chiamato da' suoi contemporanei il *Principe della musica*. È noto come nel secolo xvi fosse invalso l'uso scandaloso, venuto dai musici belgici, di scegliere per temi delle composizioni sacre le più contraddicenti parole e bene spesso profane, prese da canzoni popolari, talvolta per fino oscene; contro questi scandali si scagliavano severamente parecchi dei nostri più giudiziosi italiani come Vincenzo Galilei, Doni, ecc. Lo stesso Concilio di Trento portò gli anatemi suoi contro di essi e papa Pio IV, volendo dare piena esecuzione ai decreti del

Concilio, delegò il cardinale Vitellozzi e San Carlo Borromeo, perchè provvedessero efficacemente, non a far abolire in chiesa il canto figurato, come comunemente si crede, ma a purgarlo da ogni indecenza ed impurità. San Carlo affidò la cura di tutto ciò al Palestrina, il quale, abbandonando interamente gli artifici del contrapunto ch'ei seguiva collo stile del suo istitutore Goudimel (vedi), diede all'arte la famosa Messa, nota sotto il nome di *Messa di papa Marcello*, dal nome del pontefice che la approvò: lavoro è questo; in cui è profuso un tesoro di vergini ispirazioni, e insieme una sapienza musicale che mai la più profonda; in cui il sentimento religioso esala purissimo da ogni nota, ed ogni nota è o la manifestazione o la sanzione di una sana regola dell'arte. Fu con questa messa, scrive l'acutissimo Biaggi, che la musica italiana riacquistò quel primato, che essa avea smarrito nell'irruzione delle scuole neerlandesi e che non ha più smarrito dappoi. Palestrina, per isfuggire, come gli venne ingiunto da San Carlo, gl'informi accozzamenti di parole, per fare che queste spiccassero chiare ed ordinate, e che i suoni ne traducessero il senso, si sciolse dai ceppi del contrapunto, che costringevano la musica agli effetti puramente meccanici, e si abbandonò all'ispirazione, battendo vie del tutto nuove e dal suo genio trovate. Fu per lui che la musica fu richiamata e ritemprata al suo naturale ed eterno principio che è la melodia; indirizzata al più vero suo fine, e dai pedestri artifici, da un frivolo e gretto manierismo sollevata a dignità e ad importanza di arte e scienza. Palestrina nominato nel 1571 maestro della cappella di San Pietro, morì il 2 febbrajo 1594, e per ordine del Pontefice sepolto nella chiesa stessa di S. Pietro appiè dell'altare dei SS. Simone e Giuda. Le numerose sue opere vennero più volte ristampate; fra queste sono a notarsi dodici libri di messe a 4, 5, 6, 7, 8 voci, sei libri di mottetti, una raccolta d'inni a più voci; e tale è il pregio artistico e scientifico di queste composizioni, che, nonostante le vicissitudini dell'arte, sono esse ancora eseguite tutt'ora e destano un'ammirazione che non verrà meno giammai.

Paita (Giovanni). Celebre tenore italiano, brillava a Venezia nel 1726. Il suo talento consisteva specialmente nell'eseguire con assai precisione l'*adagio*.

Palazzesi (Matilde). Distinta cantante, nata a Sinigaglia nel 1806.

Pasi (Antonio). Sopranista di merito distinto; nacque a Bologna nel 1697; fu uno de' migliori allievi di Pistochi, assai celebre nell'eseguire l'*adagio*.

Pasquini (Bernardo). Fu il più grande organista d'Italia della seconda metà del secolo XVII. Nacque a Massa di Valdinievole in Toscana l'8 dicembre 1637. Morì a Roma il 22 novembre 1710.

Pasta (Giuditta). Celebre cantante, nata nel 1798 a Como. La varia e molto profonda sua cultura la faceano capace d'investirsi con somma verità della parte che rappresentava, e ne' suoi accenti eravi un non so che di vivo e penetrante, che soggiogava gli animi; l'illusione drammatica era il sommo magistero delle sue ispirazioni. La Pasta fu la prima a formulare quegli ornamenti che consistono nella successione di tutti gli intervalli costituenti accordi, novità che la Malibran arricchì d'allora in poi di tutti i tesori della sua brillante immaginazione. Oggidì vive tranquilla in seno agli agi che gli procacciarono gli straordinarii e lunghi suoi trionfi su tutti i più grandi teatri d'Europa.

Pavesi (Stefano). Distinto compositor drammatico, nato a Crema il 5 febbrajo 1778.

Pechatschek o piuttosto **Pechaczek** (Francesco). Nacque nel 1763 a Wildenschwert in Boemia. Fu celebre compositor di musica particolarmente per ballo; egli fu lo Strauss della sua epoca per la sua fecondità, ed il gran successo nella musica danzante. Ignorasi l'epoca di sua morte.

Peli (Francesco). Celebre professore di canto; nacque a Modena negli ultimi anni del secolo XVII. Scrisse pure un'opera intitolata *Costanza in trionfo*, rappresentata con molto successo a Monaco nel 1737.

Pepusch (Giovanni Cristoforo). Compositore e scrittore; nacque a Berlino nel 1669. Fu il fondatore della celebre Società dell'antica scuola di Londra. Ne concepì il piano nel 1710, e lo formò nel 1712 con Needler, Gates, Gaillaid ed alcuni altri artisti. Morì il 20 luglio 1752.

Perego (Camillo). Prete di un'antica famiglia di Milano, ove nacque nella prima metà del secolo XVI. Fu poeta e musico distinto, e celebre specialmente

per un suo trattato di canto ambrosiano, che si pubblicò dopo la sua morte col titolo di *La regola del canto fermo ambrosiano*. Milano 1622 in-4°.

Pergolese (Gian Battista). Uno de' più grandi compositori del secolo XVIII. Nacque a Jesi il 3 gennaio 1710. Nella musica buffa il suo capolavoro è la *Serva Padrona*; nella seria l'*Olimpiade*; nella musica sacra è lo *Stabat Mater*, di tutte le sue creazioni la più sublime. Pergolese fu il primo cui venne in pensiero di vestire qualche aria di un accompagnamento *strumentale* diverso dalla *cantilena* dell'attore; che tra i due violini intrecciasse due motivi diversi; che ponesse in campo il *semitonare* cantando; il primo insomma che spogliasse la *cantilena delle ariette* dal difficile e secco dello Scarletti, e cercasse, per quanto fosse possibile, adattarla alla passione, che destar doveano le parole. Dotato di un cuore sensibilissimo animò la sua musica con forza e finezza, consultando la natura e la verità senza far uso di quelle fragorose modulazioni che scuotono e si dileguano ad un tratto. Pergolese morì di tisi polmonare il 16 marzo 1736: benchè morto sì giovane, egli scrisse molto in ogni genere, ma più che molto, scrisse con tanta perfezione d'arte, con tanta squisitezza di forme e di sentimento che d'Alambert lo diceva il *Raffaello della musica*. I Francesi attribuiscono alla sua *Serva Padrona*, tradotta in francese da Baurans, la riforma avvenuta fra essi della propria musica e la creazione della loro opera comica.

Peri (Giacomo). Uno de' più celebri compositori italiani del recolo XVI. Nacque a Firenze verso il 1570. Nel 1601 era al servizio del duca di Ferrara come maestro di cappella; d'allora in poi più nulla si sa di lui. Peri è fra quei musicisti il cui genio ha esercitata non poca influenza sulla trasformazione dell'arte che operossi negli ultimi anni del secolo XVI, coöperando alla creazione del dramma musicale con Emilio del Cavaliere, Giulio Caccini, e Claudio Monteverde.

Perez (Davide). Celebre compositore, figlio di uno spagnuolo che si stabilì a Napoli; ivi nacque nel 1711, e morì a Lisbona nel 1778. Le sue composizioni lo dimostrano artista assai esercitato nell'arte di scrivere, e fecondo di bellissime melodie.

Perne (Francesco Luigi). Rinomato musico; na-

cque a Parigi nel 1772. Non solo si occupò della parte storica ed erudita della musica; ma fece puré seri studii sulla teoria dell'armonia e sull'insegnamento di questa scienza. Morì il 26 maggio 1832.

Persiani (Giuseppe). Compositore drammatico, nato verso il 1805 a Recanati; fu uno dei più valenti discepoli di Tritto.

Persiani (M^a). Moglie del precedente e figlia del celebre cantante Tacchinardi. Fu una delle più valenti cantanti de' suoi tempi, sì per la bellezza ed estensione della voce, che pel metodo di canto, e l'espressione drammatica della sua azione.

Perti (Giacomo Antonio). Distinto compositore, nato a Bologna sul principio del 1656. Fu maestro di capella a Bologna nella chiesa di san Petronio. Ignorasi l'epoca di sua morte.

Percizhi (Anna Maria). Una delle più celebri cantanti italiane; nata a Bologna ne' primi anni del secolo XVIII.

Pescetti (Gio. Battista). Compositore distinto, nato sul principio del secolo XVIII; fu allievo di Lotti e morì nel 1758 lasciando nome di buon armonista colle opere principalmente *Dorilla* e *Tullo Ostilio*.

Petri (Giovanni Samuele). Scrittore didattico; nacque a Sorau il 1^o settembre 1738. Il libro che gli procurò gran fama è de' migliori che videro intorno gli elementi della musica strumentale; somma è la precisione dello stile e la chiarezza delle definizioni. Morì il 12 aprile 1808, in età di 70 anni.

Petrucci (Ottavio). Dicesi nato verso il 1470 a Fossombrone, piccola città dello Stato della Chiesa. È ritenuto il primo che abbia nel 1503 inventati, incisi o fatti fare caratteri per la stampa della musica con tutte le legature e combinazioni oggidì in uso nella scrittura musicale.

Philidor (Francesco Andrea Danican). Nacque a Dreux il 7 settembre 1727. Fu celebre compositore e nello spazio di 20 anni scrisse 21 opere, la maggior parte delle quali ebbero felicissimo successo e durarono nel repertorio dei principali teatri per 50 anni. Morì a Londra il 30 agosto 1795.

Piccini (Alessandro). Distinto liutista, nato a Bologna nella seconda metà del secolo XVII; lo si crede inventore dell'arciliuto.

Piccini (Nicola, detto anche Piccinni). Celebre compositore, nato a Bari nel 1728. Esordì in Italia colla sua *Zenobia* a Napoli nel 1755 con molto successo, e toccò al sommo della celebrità a Roma nel 1760 colla sua *Cecchina*; quest'opera è in gran pregio presso i dotti per avere offerto il primo modello di quei grandi pezzi concertati detti *finali*, genere ampliato tanto in seguito dai maggiori maestri italiani e più ancora da Mozart. Piccini lottò pure e non infellicemente con Pergolese e Jomelli, musicando la famosa *Olimpiade* di Metastasio, già da essi sì sublimemente musicata. Avea già dato alle scene italiane ben 133 opere buffe e serie quando fu da Maria Antonietta chiamato a Parigi dove fu cagione di quella memoranda guerra che si suscitò fra i partitanti della scuola italiana rappresentata da lui, ed i fautori di Gluck, che allora trovavasi al colmo della sua gloria. Delle molte opere scritte a Parigi, i Francesi lodano tuttavia come un capolavoro la *Didone*. Il carattere dominante nella musica di Piccini è una melodia commovente, uno stile chiaro e facile, una grande eleganza di forme, ma talvolta pure una mancanza di nerbo e di colore, il che diede argomento di vittoria sopra di lui ai Gluckisti. Questo sommo artista, dopo di avere create oltre a 150 opere drammatiche d'ogni genere, vittima di dolorose vicissitudini promosse dalla rivoluzione francese che lo balestrarono dalla Francia in Italia e dall'Italia in Francia, morì quasi d'inedia e paralitico a Passy presso Parigi il 7 maggio del 1800.

Piccinni (Nicola). Vedi Piccini Nicola.

Piccolomini (Maria). Una delle più applaudite cantanti del moderno teatro, nata a Siena nel 1835. Esordì nella sua carriera a Firenze nel 1852 colla *Lucrezia Borgia* del Donizetti destando entusiasmo, il quale si accrebbe ancor più in tutti i teatri italiani ed esteri, dove si fece intendere colla *Traviata* del Verdi. La sua voce di soprano non è di gran volume, nè di straordinaria agilità, ma è fresca, pura, simpatica; la sua accentuazione è sempre drammaticamente efficacissima; la sua azione è viva, naturale e guidata da una somma intelligenza.

Pisaroni (Benedetta Rosmunda). Cantante di somma celebrità, nata a Piacenza il 6 febbrajo 1793.

Educata al canto dal celebre Marchesi, ella seppe malgrado la deformità del suo aspetto ed i difetti di una voce ingrata e stridula negli acuti destare fanatismo in tutti i teatri d'Italia ed esteri. Esempio singolare di quanto possa l'ingegno e lo studio avvalorati dalla pertinacia del proposito.

Pitoni (Giuseppe Ottavio). Celebre compositore; nacque a Rieti il 18 marzo 1657. Fu uno de' più profondi maestri della grande scuola romana. L'abbate Baini con ragione disse che le sue composizioni conservarono fino a' suoi dì tutta la loro freschezza. Morì a Roma il 1.^o febbrajo 1743.

Pleyel (Ignazio). Celebre compositore, nato nel 1757 a Ruppersthal, piccolo villaggio a qualche lega da Vienna. Dotato di gran talento per la musica strumentale diedesi ciononostante a scrivere opere teatrali e compose pel grande teatro di Napoli *Ifigenia* che ebbe buon esito, e che fu tradotta più tardi in tedesco. Datosi a fare l'editore di musica e quindi alla fabbricazione dei piano-forti, poté lasciare a' suoi figli un ricco patrimonio ed una rinomanza industriale che hanno essi pure sempre più accresciuta. Morì il 14 novembre 1831.

Pleyel (Camillo). Figlio primogenito del precedente, nato a Strasburgo il 18 dicembre 1788. Ebbe a maestro di piano il celebre Dussek. Pubblicò buon numero di fantasie, notturni ed altri pezzi originali di diverso genere particolarmente lavorati sui migliori motivi delle opere di Rossini e Auber, nei quali si loda molt'anima, grazia e dolcezza. Ma la celebrità di questo artista è particolarmente dovuta a' suoi piano-forti che, proseguendo l'industria del padre, ed associandosi (nel 1824) Kalkbrenner, condusse ad un grado di perfezione sino a' suoi tempi sconosciuta. Più volte ebbe l'onore della medaglia d'oro; ed anche dopo la sua morte avvenuta il 4 maggio 1855, una medaglia d'oro premiò i suoi lavori alla esposizione del 1855.

Polani (Gerolamo). Distinto compositore di scuola veneziana; visse negli ultimi anni del secolo xvii ed al principio del xviii.

Polledro (G. B.). Celebre maestro di cappella a Torino, nato nel 1776 in un villaggio prossimo a questa città. Del merito di questo maestro parlano con somme lodi i dotti tedeschi.

Pollini (Francesco Giuseppe). Celebre pianista e compositore italiano, nato verso il 1778. Studiò la composizione sotto Zingarelli, e scrisse pure oltre le opere per pianoforte, alcune teatrali di buon gusto.

Ponzio (Pietro). Compositore e teorico, nato a Parma il 25 marzo 1532 e morto il 27 dicembre 1596. Godettero lungamente fama di lavoro classico i suoi *Ragionamenti di musica*, pubblicati a Parma dal Viotto nel 1588.

Porpora (Nicola). Rinomato compositore di musica e professore di bel cantò; nacque a Napoli nel 1685 e vi morì in età di 80 anni nella più estrema miseria, causata dalla sua sconsiderata liberalità. Porpora fu a' suoi tempi chiamato il *patriarca dell'armonia*, non si distinse però, pelle molte sue opere nè per abbondanza, nè per novità di idee. Come suonatore di clavicembalo, pochi il poteano eguagliare. Il vero monumento della sua gloria sta nella scuola da lui istituita a Napoli che produsse i più celebri cantanti del secolo xviii e fra questi il sommo Farinelli.

Printz (Costanzo Gaspare). Dotto e laborioso scrittore di musica, nato a Waldthurn il 10 ottobre 1641, morto a Sorau il 13 ottobre 1717.

Prætorius o **Schultz** (Michele). Celebre scrittore musicale; nacque a Kreuzberg il 15 febbrajo 1571. Nel celebre suo *Syntagma Musicum*, di cui apparvero i soli tre primi volumi, si ammira una grande profondità e varietà di cognizioni musicali. Morì a Wolfenbittel il 15 febbrajo 1621.

Puccita (Vincenzo). Compositore drammatico, nato a Roma nel 1778. Ebbe per maestro di armonia Fenaroli e di contrapunto Sala. La sua musica è priva d'invenzione, ma è scritta con facilità ed è sommamente piacevole.

Pugnani (Gaetano). Celebre maestro di violino; nacque a Torino nel 1727. Nel 1770 aprì una scuola di violino, resasi celebre per molti grandi artisti, alla testa dei quali sta il sommo Viotti. Mostrò il Pugnani gran sapere nel dirigere l'orchestra, e trasmise questa sua abilità a parecchi de' suoi allievi, fra i quali notasi il Bruni. Il suo merito principale nell'esecuzione stava nel bel suono, che sapea produrre in un modo largo e robusto, e nella gran varietà dell'articolazione dell'arco. Morì a Torino nel 1803.



Quagliati (Paolo). Compositore di scuola romana; fu considerato come uno dei clavicembalisti più distinti del principio del secolo XVII. Fu uno dei primi a introdurre a Roma il canto drammatico.

Quantz (Giovanni Gioachino). Celebre flautista, nato a Oberschaden nell'Annover il 30 gennajo 1697. Oltre alla chiave, che aveva aggiunto al flauto, contribuì il Quantz al perfezionamento di questo strumento coll'invenzione della tromba allungata alla parte superiore, che lo fa mantenere accordato coll'orchestra, allorchè si riscalda e tende a salire. Morì a Potsdam il 3 luglio 1773.



Raff (Antonio). Nato nel 1714 a Gelsdorf nel ducato di Zuliers, si considera come il cantante più celebre della Germania del secolo XVIII. Morì a Monaco il 28 Maggio 1797.

Raffanelli (Luigi). Eccellente buffo italiano, nato nel 1752 in un villaggio della provincia di Lecce, nel regno di Napoli.

Raimondi (Ignazio). Distinto violinista e compositore; nacque a Napoli nella prima metà del secolo XVIII.

Rameau (Giovanni Filippo). Nacque a Digione nel 25 ottobre 1683; morì il 12 settembre 1764. Fu creato compositore del Gabinetto del re di Francia: più tardi ebbe grado di nobiltà e la nomina di cavaliere dell'Ordine di S. Michele. La sua celebrità come organista, che era pur grande, è superata da quella come compositore drammatico e scrittore teorico. Le sue teorie però sul *basso fondamentale* sono oggidì abbandonate, e fu conosciuto falso il suo sistema sotto varii aspetti: nullameno, coll'aver dato luogo ad animate e dotte discussioni sulle regole dell'armonia, contribuirono efficacemente al progresso di questa scienza e le gare sue furono di grande utilità in Francia per riformarne e migliorarne l'insegnamento. Come compositore Rameau è tuttavia considerato in Francia come il più grande; prima di lui l'opera era colà uno spet-

taolo monotono, in cui non destavano un certo interesse che il recitativo ed i cori. Rameau vi introdusse gran varietà colle sue melodie, sempre drammatiche e colle sue introduzioni, cui seppe dare nuova forma e carattere e sviluppo meglio concepiti. Il suo stile è però meno puro e men corretto di quello di Lulli; ei non avea studiato abbastanza i gran maestri italiani, che aveano spinta ai suoi giorni a sì alto grado la scienza di scrivere per le voci. Oggidi però le sue opere giacciono del tutto dimenticate. Rameau morì ottagenario il 12 settembre 1764, dopo di avere goduto di tutte le maggiori onorificenze elargite dai dotti e dai principi.

Rauzzini (Venanzio). Nato a Roma nel 1747. Fu celebre cantante e compositore. Di bella figura, eccellente attore, musico profondo e tanto istruito nella composizione, quanto abile nell'arte del canto. La sua voce era intonata dolce, flessibile e di una estensione maggiore di due ottave. Morì l'8 aprile 1810.

Raval (Sebastiano). Compositore spagnuolo; brillò negli ultimi anni del secolo xvi ed al principio del xvii. Fu maestro di cappella alla cattedrale di Palermo.

Ray (Pietro). Nato a Borghetto del Lodigiano nel novembre del 1770, morì l'aprile 1857 in Milano. Ebbe istruzione musicale nel regio Conservatorio, detto *della pietà de' Turchini*, in Napoli, ove fece l'intero corso degli studii di contrapunto, sotto la direzione di Nicola Sala. Nel 1839 fu eletto professore di composizione e vice-censore dell'I. R. Conservatorio di Milano. Scrisse molto nel genere sacro e nella teorica si distinse col suo *Studio teorico-pratico di contrapunto*.

Rebello (Giovanni Lorenzo). Eccellente compositore portoghese, nato nel 1609 a Caminha e morto vicino a Lisbona nel 1661, colla riputazione di uno de' musici più distinti del Portogallo.

Reicha (Antonio). Buon compositore e ancor migliore precettista musicale, nato a Praga il 27 febbrajo 1770, morto a Parigi il 28 maggio 1836. Discepolo di Haydn e strettissimo amico di Beethoven, poté approfondirsi nel magistero dell'arte in modo da produrre il suo *Trattato di Melodia*, e i suoi corsi di *Armonia pratica*, di *Composizione*, e *Composizione drammatica*, che apportarono una vera riforma

nell'arte degli accordi. Gli si vorrebbe contrastare il diritto di proprietà del suo sistema, ma certo è, che le sue opere lo posero nel rango de' più benemeriti e popolari scrittori didattici dei nostri tempi.

Rhan o Rhau (Giorgio). Compositore, scrittore didattico e celebre stampatore di musica; nacque nel 1488 a Eislefeld in Franconia. Morì a Wittenberg il 6 agosto 1548.

Ricci (Federico e Luigi). Fratelli compositori drammatici di bella fama, nati a Napoli sul principio di questo secolo. La loro musica si distingue per spontaneità, leggiadria e ricchezza di melodie. Di Federico ebbero buon successo particolarmente *Corrado d'Altamura*, *Un duello sotto Richelieu*, *Vallombra Estella*, *Il marito e l'amante*; di Luigi: *La serva e l'ussero*, *Chiara di Rosemberg*, *Scaramuccia*, *Chi dura vince*; scritte insieme ebbero maggior plauso *Crispino e la Comare*, ed il *Birraio di Preston*.

Ries (Ferdinando). Pianista e compositore; nacque a Bonn nel 1784. Merita di essere classato fra gli artisti più distinti del suo tempo; fu de' primi a dare al piano-forte una nuova ricchezza di effetti con passi armonici di nuova forma, e con un frequente uso alternativo di pedale. Morì il 13 febbrajo 1838.

Rink (Giovanni Cristiano Enrico). Organista di corte del gran duca di Hesse-Darmstadt, nato il 18 febbrajo 1770 a Elgersburg nel ducato di Gotha. La maggior parte delle molte sue opere sono pezzi per organo, di uno stile tutto suo proprio e molto elegante; è ricco d'armonia correttissima e di robuste modulazioni.

Rode (Pietro). Celebre violinista; nacque a Bordeaux il 26 febbrajo 1774. Come compositore pel suo strumento è de' migliori dati dalla Francia. La sua istruzione nell'arte di scrivere era stata negletta, e dapprima dovette ricorrere a' suoi amici per istruire i suoi concerti: ma le sue melodie hanno grande soavità, ben fatto è il piano delle sue composizioni, e molti suoi pezzi sono assai brillanti ed originali. Morì il 25 novembre 1830.

Regnani (Riccardo). Distinto violinista e compositore fiorì in Milano verso la fine del secolo xvi ed al principio del xvi.

Rolla (Alessandro). Celebre violinista e compo-

sitore; nacque a Pavia il 22 aprile 1757. Come compositore di musica strumentale Rolla occupa posto onorevole nella storia dell'arte; i suoi terzetti per violino, viola e basso sono in particolar modo degni di esser ricordati. Fu senza paragone il più grande direttore d'orchestra del suo tempo; maestro di violino a molti e grandi artisti, fra i quali lo stesso sommo Paganini. Morì a Milano direttore d'orchestra al teatro della Scala nel 1837.

Romanina. Vedi Bulgarelli Marianna.

Romberg (Andrea). Figlio di Gerard Enrico, celebre clarinettista e direttore di musica a Munster; nacque a Vechte il 27 aprile 1767. Morì il 10 novembre 1821. Fu anche uno de' più fecondi compositori per musica del suo strumento.

Romberg (Bernardo). Capo della scuola di violoncello in Germania, nato a Dinkloge vicino a Munster. Fu celebre compositore per violoncello ed esimio esecutore. I suoi concerti sono tuttora tenuti come modelli di uno stile nobile e brillante. Morì a Munster nel 1812.

Ronconi (Domenico). Celebre tenore ed assai buon professore di canto, nato a Lendinara di Polesine in Lombardia l'11 luglio 1772. Il nome di Ronconi è stato illustrato da uno de' più intelligenti ed abili bassi cantanti dei nostri tempi.

Rosenhain (Giacomo). Distinto pianista e compositore, nato a Manheim il 2 dicembre 1813.

Rosenmuller (Giovanni Giorgio). Pianista e compositore, nato in un villaggio della Baviera verso il 1774. Fu professore di musica dal principio del secolo XVIII.

Rosini (Gerolamo). Nato a Perugia nella seconda metà del secolo XVI; fu uno dei più straordinarii soprani italiani. Alla bellissima voce accoppiava un eccellente metodo di canto. Morì il 27 settembre 1644.

Rossi (Lauro). Nacque a Macerata nel 1812. Fu alunno del R. Collegio di Napoli ed allievo di Zingarelli e di Raimondi per la composizione, e di Crescentini per il canto. Compositore di applaudite opere teatrali, fu maestro direttore di parecchi cospicui teatri. Fin dall'agosto del 1850 coprì il posto di direttore dell'I. R. Conservatorio di musica in Milano.

Rossi (Luigi). Uno dei più dotti maestri di musica

viventi. Nacque a Brandizzo in Piemonte il 27 luglio 1805. In gioventù erasi avviato alla Medicina; ma la sua prepotente disposizione per la musica lo spinse a coltivar questa di proposito. Ebbe scuola di contrapunto da Mattei e da Zingarelli. Scrisse di varie genere, compose ed annotò molti trattati che gli meritano somma lode.

Rossini (Gioachino). Il più grande compositore dell'epoca moderna, nato a Pesaro il 29 febbrajo 1789. Del merito suo e delle innovazioni da lui apportate nell'arte e nella scienza musicale abbiamo ampiamente discorso nel nostro *Saggio storico*, p. 117-118, a cui rimandiamo i lettori. Qui ci limiteremo a dire che, educato nel 1804 alla musica primamente da un Angelo Tesei prete, sapea nel 1807 già distinguersi come pianista nelle orchestre, comè a Lugo, Forlì, Sinigaglia, ecc. Nel 1808 cominciò ad avere il Mattei a maestro, e nello stesso anno messe in luce le prime sue composizioni, consistenti in una sinfonia ed in una cantata intitolata *Il Pianto d'Armonia*. Esordì sul teatro col *Demetrio e Polibio*, cui successe l'*Inganno felice* e l'Oratorio *Ciro in Babilonia*, scritto per Ferrara; quindi *La Scala di setà*, l'*Occasione fa il ladro* e *Il figlio per azzardo*, scritti per Venezia. Finalmente nel 1813 comparve, pure a Venezia, il *Tancredi*, ove si trova la sua riforma quasi compiuta dell'opera seria. Il successo che ebbe questo dramma in Italia non solo, ma in tutta Europa, fu veramente straordinario. A Parigi ebbe duecento rappresentazioni consecutive. D'allora in poi la fecondità del suo genio si può dire crescesse in proporzione della celebrità, che andava sempre più acquistando il suo nome. Ecco in ordine cronologico le principali delle sue drammatiche creazioni: *L'Italiana in Algeri*, *Sigismondo*, *Il Turco in Italia*, *La Pietra del Paragone*, *Aureliano in Palmira*, *Elisabetta* nel 1815; *Il Barbiere di Siviglia* e *Otello* nel 1816; *Cenerentola*, *Gazza ladra* e *Armida* nel 1817; *Mosè*, stato più tardi rifatto. *Riccardo e Zoraide*, *Adelaide di Borgogna* nel 1818; *Odoardo e Cristina*, *Ermione*, *La donna del Lago*, *Bianca e Faliero* nel 1819; *Maometto II* (1820); *Matilde di Shabran* (1821); *Zelmira* (1822); *Semiramide* (1823); *L'Assedio di Corinto* rifacimento del *Maometto* (1825); *Il Conte Ory* (1826); *Guglielmo Tell* (1829). Rossini si è pure innalzato al merito dei più grandi compositori di musica di chiesa col suo *Stabat Mater*.

Rouget de l'Isle (Giovanni). Compositore e poeta distinto, nato a Lons-le-Saulnier nel 1860, morto nel 1836. Ufficiale del Genio durante la rivoluzione, fu l'autore così della poesia che della musica della famosa *Marseillaise*.

Rousseau (Gian Giacomo). Celeberrimo filosofo, nato a Ginevra il 28 giugno 1712, morto a Ermenonville il 3 luglio 1778. Il nome di questo grand'uomo appartiene alla storia della musica per un *Dizionario della Musica*, nel quale vi si riscontrano eccellenti articoli, particolarmente quelli che non chieggono profonde cognizioni dell'arte, delle quali l'autore era molto digiuno. « La parte didattica di questo Dizionario, dice Castil-Blaze, è viziosa quasi in tutti i punti, e l'autore vi sviluppa oscuramente e in modo strano le quistioni, e in modo da convincere ch'egli stesso ignorava ciò che pretende spiegarvi. L'opera è anche imperfetta, perchè non contiene nemmeno la metà delle parole musicali ».

Rubinelli (Giovanni Maria). Celebre contralto, nato a Brescia nel 1753. Aveva voce pura e flessibile, e grande espressione. Morì in Brescia, in età di 76 anni.

Rubini (Giovanni Battista). Il più celebre tenore dell'epoca nostra, nato il 7 aprile 1795 a Romano nella provincia di Bergamo. Era la sua voce un incanto, aveva uno stile tutto suo proprio, rara eleganza nel vocalizzo, e buon gusto negli abbellimenti del canto. Particolarmente nel *Pirata*, nella *Sonnambula* di Bellini, nell'*Anna Bolena* di Donizetti fu sommo artista.

Ruffo (Vincenzo). Compositore italiano del secolo xvi; fu contemporaneo del Palestrina; Galileo facendo encomii al suo talento, lo qualificava come compositore secondo.

S

Sabbatini (Luigi Antonio). Religioso francescano nato in Albano vicino a Roma nel 1739. È conosciuto specialmente come scrittore didattico; fra le sue opere notansi gli *Elementi teorici della musica colla pratica de' medesimi in duetti, terzetti e canone*. Morì il 29 gennaio 1809.

Sacchi (Giovenale). Dotto scrittore di letteratura

musicale, nato a Milano nel 1726, mortovi il 27 settembre del 1789.

Sacchini (Antonio Maria Gaspare). Distinto compositore, nato a Pozzuoli il 23 luglio 1733. Niun compositore dell'antica scuola italiana seppe dare tanto incanto alle arie, le quali sono in gran numero nelle sue opere, anche le meno felici. Scriveva con purezza ed eleganza, e traeva dalla sua strumentazione bellissimi effetti con modi semplicissimi. Il suo *Edipo a Colono* è la migliore delle sue creazioni: in essa si elevò qualche volta al sublime della semplicità antica. Morì il 7 ottobre 1786.

Sagittarius. Vedi Schultz Enrico.

Sala (Nicola). Dottissimo scrittore didattico; nacque presso Benevento nel 1701; ed ebbe lezioni da Alessandro Scarlatti. Deve la sua fama specialmente ad una raccolta di modelli di contrapunti fughe, stampate nel 1794 sotto il titolo di *Regole del contrapunto pratico*, in 3 gran vol. in-fol. Morì nel 1800.

Salleri (Antonio). Celebre compositore, nato il 19 agosto 1750 a Legnano. Niun compositore del suo tempo conobbe al par di lui l'effetto drammatico dei pensieri musicali. Si può affermare essere egli il solo fra compositori moderni, che abbia saputo inoltrarsi tanto in questa parte della filosofia dell'arte. Non è quindi a meravigliare, se egli fu l'oracolo di tutti i musicisti anche tedeschi, che scrissero pel teatro nei primi 25 anni del secolo XIX. Beethoven, Meyerbeer si fecero vanto d'aver avuti suoi consigli. Tra suoi allievi si annoverano Weigl, Hummel, Micheles. Scrisse 49 opere tra tedesche ed italiane, fra le quali sono tenute in somma estimazione *Le Danaidi*, gli *Orazi e Curiazi*, e particolarmente *Tarare* che venne sulle nostre scene trasportata col titolo di *Assur*. Infinito è il numero di arie, e pezzi di musica strumentale, duetti, terzetti, canoni da lui composti specialmente dal 1794 in poi. Morì alla corte di Vienna il 12 marzo 1825.

Salimbeni (Felice). Celebre soprano, nato a Milano verso il 1712; fu allievo di Porpora. Morì nel 1751.

Sammartini o San Martini (Giovanni Battista). Distinto compositore, nato a Milano verso la fine del secolo XVII, o ne' primi anni del XVIII. Fu

uomo di genio e nato per l'arte, ma fu negletta la sua educazione, ed ebbe nessun maestro d'armonia e contrapunto che se stesso. Parecchi musici di merito notaronò una singolare analogia nelle forme delle sue sinfonie con quelle delle prime opere di Haydn in questo genere; e narrasi come Mysliweczech essendo a Milano in un concerto e sentendo per la prima volta le vecchie sinfonie di Sammartini, gridasse: *Trova il padre dello stile di Haydn.*

Santini (Fortunato). Abate compositore e musico erudito, nato a Roma il 5 luglio 1778.

Sarti (Giuseppe). Illustre e piacevole compositore, nacque a Faenza il 28 dicembre 1729. Senza essere un gran genio, Sarti fu non solo uno de' musici i più valenti nell'arte di scrivere, ma compositore assai secondo di melodie, piene di soavità; avea un talento particolare per l'effetto scenico. Delle molte sue opere, serie ebbero un successo maggiore *Giulia Sabina*, in cui figurarono a Venezia Pacchiarotti e Marchesi, l'*Armida*, che entusiasmò il pubblico di Pietroburgo. Fra le opere buffe fu applauditissima *Le nozze di Dorina*, ricca di melodie e di spirito comico. Morì il 28 luglio 1802.

Sartorius (Erasmus, il cui nome tedesco fu Schneider). Poeta e professore di musica; nacque nel 1577 a Sleswick in Danimarca. La sua rinomanza è particolarmente dovuta ai suoi *Elementi di Musica*, composti ad uso degli allievi della scuola di Amburgo. Morì il 17 ottobre 1637.

Savart (Félicé). Fisico distinto, nato a Mezières il 20 giugno 1791. La teoria della costruzione degli strumenti di ogni genere, i fenomeni di vibrazione e di risonanze dei corpi di tutte le forme, di tutte le dimensioni e di ogni natura, i limiti della sensibilità dell'udito, i mezzi di trasmissione e di rinforzo del suono, l'analisi dell'apparecchio vocale proprio dell'uomo e degli uccelli, finalmente altre ricerche sulla struttura di diversi corpi solidi, furono l'oggetto dei suoi studi, non che il campo di infinite scoperte, riguardanti anche la teoria filosofica della musica. Morì nel 1841 in età di 50 anni.

Saveur (Giuseppe). Illustre matematico; nacque a Flèche il 24 marzo 1653. Fu il primo che analizzasse i fenomeni de' suoni armonici; egli è l'autore

della teoria fattasi base del sistema d'armonia di Rameau (vedi). Morì il 9 luglio 1716.

Sax (Carlo Giuseppe). Nato a Dinant sulla Mosa il 1793; fu celebre fabbricatore di strumenti, più volte premiato dalle accademie per invenzioni proprie, particolarmente riguardanti gli strumenti a fiato d'ottone.

Scarlatti (cav. Alessandro). Uno de' più grandi ingegni che abbiano coltivata la musica. Nacque a Trapani in Sicilia nel 1659. Fu il più illustre allievo della scuola di Carissimi. Diverse sue opere composte per teatri di Roma, Monaco, Vienna, ove fu successivamente chiamato, rivelarono toste in lui un talento fecondo ed originale, e quale era necessario per sollevare la musica dallo stato d'avvilimento in cui era caduta. Allora il dramma non era che un misuglio informe di sacro e di profano, di argomenti presi dalla favola, dalla storia con poco gusto e discernimento. Quel maraviglioso che non era soffolto né dalla religione né dalle idee popolari non produsse che assurdi; e la decadenza della poesia trasse seco quella della musica, la quale senza espressione per vestire parole e frasi vuote di senso, fu sovraccariata d'ornamenti superflui e bizzarri. Intanto mentre i poeti cominciarono a sentire come assai meglio valesse toccare il cuore che abbagliare la fantasia, i compositori conobbero essi pure come la potenza dell'arte loro consisteva nella melodia. Scarlatti fu il primo ad operare una sì benefica rivoluzione. Diminui notabilmente le fughe, le controfughe, i canoni e tante leziosaggini di stile, le quali nel tempo stesso che palesavano la scienza dei maestri, nuocevano all'energia della espressione, ai veri effetti dell'arte. La sua prima opera *Onestà ed amore* fu rappresentata nel 1680 a Roma nel palazzo di Cristina di Svevia; in questo spartito le arie cominciavano ad avere più melodia e più grazia; gli accompagnamenti erano meglio ordinati, e i recitativi più sostenuti. Prima di Scarlatti non se ne conoscevano che di semplici, vale a dire, più una declamazione musicale che un vero canto; mise in loro vece un'espressione più animata e più analoga a quel primo moto delle nostre passioni, che si spiegano con altrettanto di forza che di rapidità. Scarlatti col suo genio originale e creatore perfezionò tutte le parti dell'arte sua, ed

apri nuove vie a tutti i più grandi maestri che gli vennero presso.

Aveva nelle sue composizioni la purezza di stile della scuola romana. La sua modulazione spesso inaspettata non è mai dura all'orecchio e mai le intonazioni delle voci sono difficoltose, arte che noi Italiani solo conosciamo, perchè la nostra educazione incomincia dallo studio del canto. Uno de' caratteri del talento di Scarlatti fu una fecondità inesauribile; perchè oltre a 112 o 115 opere scritte, compose più di 200 messe, sparse tutte di grandi e nobili idee, ed un'immensa quantità di pezzi da camera e di musica da chiesa. Si sa che Jomelli considerava le sue messe ed i suoi motetti come i migliori fattisi in istile concertato. Hasse diceva che era il migliore armonista dell'Italia. Scarlatti fu sommo suonatore d'arpa. Morì il 24 ottobre 1757.

Scarlatti (Domenico). Figlio del precedente, nato a Napoli nel 1683; ebbe per primo maestro suo padre, poscia terminò i suoi studi a Roma sotto Gasparini. Fu uno de' migliori clavicembalisti ed arpisti del suo tempo e fu il primo ad introdurre l'incrocciamento delle mani nei passi veloci. Morì a Madrid nel 1757.

Questo illustre compositore fu il primo che arrischiassse note di gusto e di effetto violando tutti i precetti stabiliti dalla vecchia pratica. A chi gli rinfaceva siffatti abusi soleva domandare se i traacciamenti nei quali era caduto avevano nulla di spiacevole per l'orecchio, ed alla loro risposta negativa soggiungeva che nella musica non vi ha nessun'altra regola degna di un uomo d'ingegno se non quella di non offendere il solo senso al quale s'indirizza la musica. Si conoscono di lui trenta *Capricci* stampati in Amsterdam, e sei *Suonate* a Norimberga.

Scarlatti (Giuseppe). Figlio del precedente, ed ultimo rampollo di questa illustre famiglia di musici. Nacque a Napoli nel 1718, e morì nel 1776 a Vienna ove passò quasi tutta la sua vita. Ebbe molta ripomanza per le sue composizioni e per la sua scuola di claviembalo. Il suo stile si fa distinguere da quello degli altri Scarlatti per somma grazia e facilità. Delle 12 sue opere, quella che ha per titolo *Il mercato di Malmantile* rappresentata a Vienna nel 1757, ebbe il maggiore, anzi uno straordinario successo.

Scheibe (Giovanni Adolfo). Distinto compositore ma ancor più benemerito scrittore didattico di musica, nato a Lipsia nel 1708, morto nel 1776: maestro di cappella alla corte di Danimarca. La sua opera *Critischer Musicus* (Lipsia 1745) più volte ristampata gode tuttavia buon credito in Germania.

Schneider (Erasmus). Vedi Sartorius Erasmus.

Schobert. Clavicembalista e compositore di gran merito, ma sì poco conosciuto, che non si sa nemmeno con sicurezza qual si fosse il suo nome. Il suo stile assolutamente diverso da quello de' suoi contemporanei, è originale; fu il primo a far risaltare gli accompagnamenti dei concerti di clavicembalo, senza nuocere alla parte principale. Morì nel 1768.

Schott (Fratelli). Editori di musica e fabbricanti di strumenti a Magonza; posseggono dal 1780 uno stabilimento de' più rinomati della Germania ed anche dell'Europa. I fratelli Schott furono i primi editori della Germania che pagassero ai compositori una somma vistosa per acquistare la proprietà delle loro opere.

Schroeder Devrient (Guglielmino). Celebre cantante drammatico, nato ad Amburgo il 6 ottobre 1805. Si considera sempre come uno de' più bei talenti drammatici che abbia avuto il teatro tedesco.

Schroeter (Cristoforo Gottlieb o Teofilo). Organista a Nordhausen; nacque a Hohenstein vicino a Dresda il 18 agosto 1699. La scienza dell'armonia fece progressi grandi in grazia de' suoi importanti lavori. Gli studi de' matematici gli avevano insegnato i calcoli relativi alle proporzioni degl'intervalli ed al loro temperamento. Fu pure inventore della costruzione degl'istrumenti, e compose nel 1717 il piano di un cembalo a martelli destinato a cambiare la natura del suono col battere le corde invece di pizzicarle con penne a salterelli. Gli si attribuisce pure l'invenzione disputatasi fra parecchi fabbricanti, di dare all'organo le graduazioni di forte e piano. Morì nel mese di novembre del 1782.

Schubert (Francesco, fratello di Ferdinando). Nacque a Vienna il 31 gennaio 1797. Fu rinomato compositore e nelle sue produzioni mostrò prodigiosa fecondità. Specialmente nelle ballate e canzoni die prova di molto ingegno e si creò uno stile di cui

ebbe molti imitatori ma non rivali. Morì il 19 novembre 1828.

Schumann (Roberto). Compositore originale e critico distinto, nato 18 giugno 1810 a Zwickau in Sassonia. Scrisse circa 40 opere; si distinguono per molte originalità quasi bizzarre e lascia desiderare un poco più di melodia. Il concerto di piano-forte senza orchestra, intorno cui Liszt scrisse un curioso articolo di analisi nella *Gazzetta musicale di Parigi*, è anche una delle buone produzioni di Schumann.

Schultz (Enrico, noto anche sotto il nome latino di *Sagittarius*). Si considerò da suoi contemporanei come il padre della musica tedesca. Nacque a Kaesritz in Voigtländ 18 ottobre 1585. Morì il 6 novembre 1672.

Schunke (Luigi). Distinto pianista e compositore pel suo strumento; nacque a Cassel il 21 dicembre 1810. Morì il 7 dicembre 1834.

Scolari (Giuseppe). Compositore drammatico, nato nello Stato Veneziano verso il 1720; si distinse tanto per l'arte di scrivere, che per la novità delle sue idee, la grazia, lo spirito delle sue melodie.

Selvaggi (Gaspere). Nato a Napoli il 13 gennajo 1763, studiò la composizione sotto Zingarelli. La sua opera più importante relativa alla musica è un trattato d'armonia, intitolato *Trattato d'armonia ordinato con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte*. Selvaggi fu il primo autore italiano che portasse in questa scienza un giusto metodo di esposizione e di analisi. Conobbe lo scopo importante della tonalità nella melodia e l'armonia, e vide che la teoria degli accordi non può essere completa che in considerazione del loro ordine di successione.

Senfel o Senfl (Luigi). Uno de' più celebri compositori tedeschi del secolo xvi. Nacque a Basilea. Si considerò a giusto titolo come uno de' musicisti i più rinomati della sua epoca, ed i suoi contemporanei gli fanno encomii pieni di ammirazione. Incerta è l'epoca di sua morte, ma credesi sia avvenuta nel 1555.

Serassi (Giuseppe). Celebre fabbricante d'organi; nacque a Bergamo nel mese di novembre 1750, morì nel 1817.

Servais (Adriano Francesco). Celebre violoncellista, nato a Ilal, piccola città del Brabante a tre leghe da Bruxelles il 7 giugno 1807.

Siface (Giovanni Francesco, il cui vero nome era Grossi). Fu uno de' più gran cantanti del secolo xvii. Nacque in Toscana verso il 1666.

Signorelli (Pietro Napoli). Letterato, nato a Napoli il 28 settembre 1731. Notasi fra suoi scritti una *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli 1787, 6 vol. in-8°. Morì il 1° aprile 1815.

Silbermann. Nome di una famiglia celebre nel fabbricare strumenti, che ebbe per capo Andrea Silbermann, nato a Frauenstein in Sassonia il 19 maggio 1678, e morto il 16 marzo 1734.

Soma. Musicista e poeta indiano ed autore di un ampiissimo trattato sulla musica in lingua sanscrita, intitolato *Ragavibodha* (Dottrina dei modi musicali).

Somis (Lorenzo). Celebre violinista, nato in Piemonte verso la fine del secolo xvii. Fu maestro di cappella presso il re Sardegna.

Sontag o **Sonntag** (Enrichetta, poscia contessa Rossi). Celebre cantante, nata a Coblenza il 13 maggio 1805.

Sor (Ferdinando). Eccellente ghitarista e compositore, nato a Barcellona il 17 febbraio 1780, e morto il 13 luglio 1839.

Sorge (Giorgio Andrea). Organista a Lobenstein; nacque a Mellenbach nel principato di Schwarburg il 29 marzo 1703. Fu pure celebre teorico e scrittore didattico di musica, Morì a Lobenstein il 4 aprile 1778.

Soriano (Francesco). Celebre compositore di scuola romana, nato a Roma nel 1549, e morto nel gennajo del 1620.

Spataro o **Spadaro** (in latino *Spadarius*, Giovanni). Nato a Bologna verso il 1460. L'opera sua celebre fu un trattato di musica intitolato *Tractato di musica nel quale si tracta de la perfectione de la Sesquialtera producta in la musica mensurata*, Vinegia 1531. Questo libro è di grande importanza per la risoluzione di un certo numero di casi difficili della scrittura proporzionale in uso nel secolo xv e xvi. Le sue controversie col celebre Gafforio (vedi) circa il valore dei varii segni del canto misurato, ed al

rapporto delle consonanze, hanno messo in armi tutti i musici de' suoi tempi. Morì nel 1541.

Speer (Daniele). Rinomato musico, nato a Breslavia verso la metà del secolo xvii. Scrisse un'opera intitolata *Istruzione esatta, concisa, necessaria dell'arte musicale*, che è una delle migliori sorgenti per la storia della musica strumentale nel secolo xvii.

Spless. Di questo nome si ebbero due grandi musicisti; uno per nome Meinard, l'altro Giovanni Martino. Ambidue sono nati in Baviera nel 1700. Quest'ultimo fu professore di musica al Gimnasio di Heidelberg, direttore di musica ed organista alla chiesa di San Pietro in detta città. Più celebre fu però il Meinard, e particolarmente pel suo *Tractatus musicus compositorio-practicus*, ecc. Augusta, 1746.

Sphor (Luigi). Celebre violinista e compositore; nacque il 5 aprile 1783 a Sacsen nel ducato di Brunswick. Fondò in Germania una scuola di Violino più ampia e più ben costituita che quella de' suoi predecessori, e formò buoni allievi che oggidì godono onorevole fama. I principii della sua scuola furono esposti nell'opera pubblicata col titolo di *Violinschule in drei Abtheilungen* (Scuola di violino in tre parti), Vienna Hossinger 1831 in-fol. di 250 pag. col ritratto dell'autore. Quest'opera fu assai lodata da tutti i violinisti.

Spontini (Gaspere). Compositore drammatico, nato il 17 novembre 1778 a Maiolati. Fra le sue composizioni la più celebre è *La Vestale*. Le eminenti qualità drammatiche che brillano in quest'opera destarono entusiasmo nel pubblico e giustificano il favore di cui gode pur oggidì. Sebbene di minor merito, sono ricche di pregio anche le opere *Milton e Giulia*, *Ferdinando Cortez e Olimpia*. Spontini fu direttore dell'Opera italiana a Parigi, indi direttore generale di musica a Berlino, dove fondò il celebre *Istituto di beneficenza per i filarmonici*. Morì a Majoletti nel 1831.

Stabile (Annibale). Buon compositore di scuola romana, nato nella prima metà del secolo xvi. Studiò sotto Palestrina. Incerta è l'epoca della sua morte, ma credesi sia avvenuta nel 1595.

Stadler (Abate Massimiliano). Nato il 7 agosto 1748 a Maelk, piccola città della bassa Austria. Fu celebre organista e compositore. Scrisse un gran nu-

mero di opere da chiesa, che ebbero buon esito. Morì l'8 novembre 1833.

Stamitz (Giovanni Carlo). Celebre violinista e compositore; nacque nel 1719 a Deutschbrod in Boemia. Morì a Mannheim nel 1781 in età di 42 anni.

Steffani (Agostino). Celebre compositore; nacque nel 1655 a Castelfranco sul Veneziano. Morì a Francoforte nel 1730 in età di 75 anni.

Stein (Giovanni Andrea). Organista della Chiesa riformata di Augsburg e fabbricante di clavicembali e piano-forti; nacque nel 1728 a Heidelberg nel Palatinato. Nella fabbricazione de' piano-forti fu inventore di un meccanismo *ad asta* semplice ed a martello leggero, sospeso da una cernaja in pelle, che fu adottato da fabbricanti inglesi di quest'epoca e da Erard nei suoi primi piano-forti. Nel 1770 costruì uno strumento che chiamò *Melodica*. Morì in età di 64 anni.

Sterkel (Abate Giovanni Francesco Saverio). Buon compositore di musica; nacque a Würzburg in Baviera il 3 dicembre 1750. Si può considerare per le sue composizioni artista di buon gusto; la sua musica abbonda di melodie piacevoli accompagnate da un'armonia pura e corretta; il piano delle sue opere è sempre ben sviluppato. Ebbe una singolare fecondità; poichè, oltre a molte sue grandi composizioni per chiesa, vi sono ancora più di 100 opere stampate. Morì il 21 ottobre 1817.

Stevenson (Giovanni). Nato nel 1749, morto nel 1833. Celebre negli annali della musica per avere musicate le celebri *Melodie irlandesi* di Moore.

Stich (Conosciuto sotto il nome di *Punto Giovanni*). Il più celebre cornista tedesco, nato nel 1748 a Zehusiez in Boemia, e morto nel 16 febbraio 1803.

Stölzel (Goffredo Enrico). Compositore, nacque il 13 gennaio 1690 a Grunstadt nelle montagne della Sassonia elettorale, e morì a Gotha il 27 novembre 1749.

Stradella (Alessandro). Celebre compositore e cantante, nato a Napoli verso il 1645. Morì assassinato a Genova ove si era recato a scrivere un'opera.

Stradivari (Antonio conosciuto sotto il nome latinizzato di *Stradivarius*). Fu il più celebre fabbri-

catore di violini, viole e violoncelli; nacque a Cremona nel 1664. Fu allievo di Amati, e lavorò per lungo tempo nelle sue fabbriche sopra suoi modelli; ma verso il 1700 si separò da' suoi maestri, e da quel momento cangiò le proporzioni de' suoi strumenti, ingrandì il suo tipo, fece le volte meno alte, ed usò eguale cura nelle gradazioni della grossezza che nelle scelte dei legni che adoperava. Ben diverso dai principii degli antichi liutisti italiani, queste grossezze sono rigonfie verso il ventre per sorreggere senza inconveniente i pesi del canaletto compresso per la tensione delle corde; e diminuiscono progressivamente verso i fianchi dello strumento. Tutto fu calcolato da questo celebre artista per la miglior produzione del suono. A questi vantaggi, a quelli dell'uguaglianza delle corde si uniscono la grazia delle forme, la finitezza del lavoro, ed il suono armonico prodotto da una vernice tutta sua particolare. Vuolsi che Stradivari morisse verso il 1728. Egli ebbe più figli, ma non vi riuscirono al par di lui perfetti artisti. Ebbe però valentissimi allievi, fra i quali *Guarneri* (vedi).

Strauss (Giovanni). Celebre compositore di balli tedeschi, e valtz, nacque a Vienna il 14 marzo 1804. La natura lo aveva dotato di un particolare genio musicale per la musica da ballo.

Strauss (Giuseppe). Maestro di cappella del granduca di Baden, nato nel 1793 a Brünn in Moravia.

Sussmayer (Francesco Saverio). Compositore di merito, nacque nel 1766 a Steyer piccola città dell'alta Austria. Morì a Vienna il 17 settembre 1803.

T

Tacchinardi (Nicola). Distinto cantante, nato a Firenze il 10 settembre 1776. Purissimo era il suo stile, aveva gran facilità a passare dalla voce di testa a quella di petto senza far sentire la menoma differenza di timbro; inoltre era dotato di gran gusto negli abbellimenti e nei passi celeri di cui abbondava ed eseguiva con maravigliosa facilità.

Tadolini (Giovanni). Nato a Bologna nel 1893. Mostrò fin dalla sua infanzia grandissime disposizioni per la musica. Ebbe per maestri di composizione

Mattei, e di canto Babini, celebre tenore. Scrisse più opere che ebbero gran plauso. Fu modesto artista, e stimato tanto per le sue qualità sociali che pel suo talento; oltre ad opere scrisse pure e pubblicò cantate, romanze e canzonette di buon gusto.

Tadolini (Eugenia). Moglie del precedente, nata verso il 1810; fece all'età di 18 anni il primo teatro a Firenze, poi a Venezia, Trieste e Parigi. Aveva un vocalizzo facile e gran finitezza nell'eseguire gli abbellimenti.

Tag (Cristiano Gotthilf). Organista e clavicembalista celebre, nato nel 1735 a Bayerfeld. Morì il 19 luglio 1811.

Taglietti (Giulio). Compositore, nato a Brescia verso il 1660. Fu maestro del collegio di Sant'Antonio nella sua patria. Si distinse nella musica strumentale, e ne allargò le forme.

Tallis (Tommaso). Celebre musico inglese del secolo xvi; fu addetto alla cappella del re d'Inghilterra Enrico VIII, Edoardo VI, della regina Maria e di Elisabetta. Morì il 23 novembre 1585.

Tamburini (Antonio). Distintissimo cantante baritono, nato il 28 marzo 1800 a Faenza. La bellezza della sua voce, il suo facile vocalizzo e l'espressione de' suoi accenti ne' movimenti lenti gli procurarono successi felicissimi per tutti i teatri ove si produsse.

Tarehi (Angelo). Compositore drammatico e professore di canto; nacque a Napoli nel 1760. Fu d'una prodigiosa fecondità. Morì a Parigi il 19 agosto 1814.

Tarentino. Vedi Fago Nicola.

Tarditi (Paolo). Compositore, nato a Roma nella seconda metà del secolo xvi. Fu uno dei primi maestri romani che adottarono lo stile *recitativo* divulgato in Firenze ed a Mantova da Peri, e da Caccini e Monteverde.

Tartini (Giuseppe). Nato a Pirano il 12 aprile 1692. Fu celebre violinista, e non solo contribuì al perfezionamento dell'arte di suonare il violino colle sue composizioni per questo strumento, ma bensì cogli allievi da lui formati. Il suo stile è generalmente elevato, e le sue idee sono piene di varietà. La sua armonia è pura. Il violino, dice Baillot, armonioso, toccante e pieno di grazia sotto l'arco di

Tartini, ha preso per la prima volta un'espressione drammatica ne' suoi adagi, canti ai quali è impossibile non attribuire un senso, ed in cui si scorge appena che manca la parola: Niun istrumentista rinomato ebbe tanta fecondità quanto lui. Morì il 16 febbrajo 1770. Si occupò molto il Tartini della teoria della musica, e particolarmente dell'armonia. Il fenomeno del terzo suono che l'aveva maravigliato nel 1714 e che venne più tardi avvertito da Romieu e da Sorge fu l'oggetto delle sue meditazioni, e lo condusse alla creazione di un sistema d'armonia che espose in un suo libro intitolato: *Trattato di musica, secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova, 1754, in-4°, di 175 pag.

Teleman (Giorgio Filippo). Compositore celebre, nacque a Magdeburg il 14 marzo 1681. Morì in Amburgo il 25 giugno 1767.

Terradeglias (Domenico detto *Terradelles* dagli Italiani). Nacque in Barcellona nei primi anni del secolo XVIII. Fu compositore di genio, mostrò molto talento nell'espressione, ed un gusto nell'armonia più robusto che quello di Hasse, sulle opere del quale parve avesse fatto studio particolarmente per le melodie.

Testori (Carlo Giovanni). Nato a Vercelli nel 1714; fu prima professore di violino, poi ottenne il posto di maestro di cappella nella chiesa di Sant'Eusebio nella sua città natale nel 1764. Morì nel 1782.

Testori è il solo autore italiano che adottasse la dottrina di Rameau.

Tinctore (Giovanni). Vedi Tintore Giovanni.

Tintore (Giovanni). Celebre maestro, fiorito verso la fine del secolo XV. Nacque a Nievelle; poco o nulla si conosce della sua vita; fu dei più eruditi scrittori didattici del suo tempo. Dobbiamo a lui il primo Dizionario musicale pubblicato verso il 1479 sotto il titolo: *Terminorum musica definitorium*, dedicato a Beatrice d'Aragona.

Thalberg (Sigismondo). Celeberrimo pianista, nato a Ginevra il 7 gennaio 1812. Avanti Thalberg la scuola dei pianisti era divisa in due classi principali, cioè pianisti brillanti della scuola di Clementi e dei pianisti armonisti della scuola di Mozart e di Beethoven. Ma si nell'una che nell'altra scuola scorgesi che il canto e l'armonia da una parte, ed i passi brillanti

dall'altra sono sempre separati, e che queste due parti che costituiscono la musica per piano-forte, non si conobbero che una dopo l'altra, ed in un ordine quasi simmetrico. Nei passi brillanti delle due scuole vi dominano le scale; gli arpeggi non si succedono che a lunghi intervalli di tempo; e quasi sempre nelle stesse forme. Nei passi e nel canto armonizzato le due mani si avvicinano o si allontanano; nel primo caso non occupano che una parte della tastiera, nel secondo lasciano fra loro un vuoto di armonia fastidioso all'orecchio. Tale era la condizione della scuola del piano-forte allorché Thalberg studiò di riunire il canto, l'armonia ed i passi brillanti; e di farli succedere in una specie di formola, e di occupare tutta l'estensione della tastiera senza lasciar vuoto al centro. Questo pensiero maturato e sviluppato grado grado, lo condusse alla scoperta di molte combinazioni d'intrecci ingegnosi, per cui faceva sempre sentire il canto accentato con forza unito a passi di velocità e forme d'accompagnamento assai complicate. In questo nuovo sistema le scale sono parte principale tanto della musica armonica che brillante del piano-forte; vi ricorrono arpeggi di forme diverse, il portamento è sensibilmente modificato, ed il frequente passaggio del pollice ne diventa un carattere essenziale; ed è per questo alternativo portamento delle due mani che si stabilisce il canto al centro dello strumento.

La morbidezza, la delicatezza e la precisione del suo modo di suonare; inoltre lo spiccato suono che trae dallo strumento, il prestigio degli effetti che vi combina, ed il grandioso suo stile eccitarono un generale entusiasmo. Queste forme imitate dalla maggior parte dei pianisti nelle loro fantasie su temi d'opere (non osiamo dire nelle loro composizioni), sono quelle di quasi tutta la musica d'oggi.

Todi (Maria Francesca). Celebre cantante, nacque nel Portogallo verso il 1748. Era mezzo soprano di un timbro un po' velato, ma aveva accento mirabilmente espressivo. Morì in Italia, non sappiamo dove, nel 1810.

Todini (Michele). Nato a Saluzzo verso il 1625; fu abilissimo suonatore di cornamusa, ed inventore di due clavicembali costrutti da lui stesso. Uno di que-

sti, ingegnosissimo, si poteva suonare nei tre generi diatonici, cromatici ed enarmonici senza dover ricorrere a molteplici ed incommode divisioni della tastiera. Costruì anche un grande organo che aveva molte combinazioni ed effetti. Ciò che fa l'invenzione veramente maravigliosa si è che la stessa tastiera serviva per l'organo con tutti i giuochi, pei clavicembali, spinette, liuti e tiorbe, come pure per gli strumenti ad arco che si potevano suonare o soli od uniti all'organo ed agli strumenti da penna, senza togliere le mani dalla tastiera. Vedi la sua *Galleria armonica*. Roma, 1676).

Torelli (Giuseppe). Famoso violinista, nato a Verona, fu accademico filarmonico nella città di Bologna. Morì nel 1708.

Tosi (Pietro Francesco). Sopranista e compositore; nacque a Bologna verso il 1650. L'opera che specialmente fece la sua riputazione si è quella che ha per titolo: *Opinioni de' cantanti antichi e moderni*, o sieno *Osservazioni sopra il canto figurato*. I principii dell'antica scuola del canto italiano sono esposti in quest'opera con gran chiarezza, e sono accompagnati da osservazioni le quali dimostrano che Tosi fu gran maestro in quest'arte.

Traetta (Tomaso). Celebre compositore di scuola napoletana; nacque il 19 maggio 1727 a Bitonto nel regno di Napoli. Era dotato del più alto genio drammatico, pieno di vigore nell'espressione dei sentimenti appassionati, ardito nelle modulazioni, e il più inclinato dei musicisti italiani del suo tempo a far uso dell'armonia cromatica della scuola tedesca. Il Traetta pare abbia trattato la musica secondo i principii stessi che Gluck introdusse alcuni anni dopo, meno però le tendenze melodiche che si scorgono assai più nelle opere del compositore italiano che nelle produzioni dell'autore tedesco. Morì il 6 aprile 1766 a Venezia.

Tritto (Giacomo). Distinto compositore, nacque nel 1732 in Altamura nel regno di Napoli. Fra' suoi allievi annoveransi Farinelli, Spontini, Raimondi, Orlandi ed alcuni altri distinti artisti. Morì in Napoli il 17 settembre 1824.

Tronci (Filippo Antonio). Celebre costruttore di organi a Pistoia nella seconda metà del secolo XVIII.

Turini (Gregorio). Nacque a Breseia verso il

1560. Morì a Praga nel 1600. Fu distintissimo artista, ebbe un figlio pure di chiara fama come organista e compositore; ambedue stettero al servizio dell'imperatore Rodolfo II in qualità di musicisti.

Turk (Daniele Teofilo). Musico profondo, nacque il 10 agosto 1756 a Clausnitz in Sassonia. Si distinse particolarmente come scrittore didattico, benchè non gli venga minor merito per le sue composizioni. Morì il 26 agosto 1813.

V

Valentini (Pietro Francesco). Nato a Roma nella seconda metà del secolo xvi. Fu abile compositore di musica; e scrittore in teoria. Morì a Roma nel 1654.

Valesi (Giovanni Evangelista). Abile cantante, il cui nome tedesco era Wallshause, nacque il 28 aprile 1735 a Unterhattenhosen in Baviera. Morì a Monaco nel 1811.

Vallotti (Francesco Antonio). Profondo musico, nato a Vercelli l'11 giugno 1687. La sua fecondità nella composizione della musica da chiesa ha del prodigioso. Grande accuratezza aveva nello scrivere le sue opere, che sempre abbondavano di fughe ed artificiosi contrapunti. Si considerò dal 1750 come uno dei più celebri compositori d'Italia in questo genere di musica. Passò gran parte di sua vita nel ricercare opere concernenti la teoria dell'armonia e del contrapunto. Morì il 16 gennaio 1780.

Vaccaj (Nicola). Compositore drammatico, nato nel 1791, a Tolentino negli Stati Romani. Molte sono le opere da lui scritte, ma quella che ebbe maggior plauso fu la *Giulietta e Romeo*. Fu pure maestro di canto, e di somma riputazione.

Vecchi (Orazio). Celebre compositore e poeta, nato a Modena nella prima metà del secolo xvi. Fu maestro di cappella alla corte di Modena, ove morì nel 1605.

Velluti (Giovanni Battista). Ultimo soprano celebre d'Italia, nacque a Monterone nella Marca d'Ancona nel 1781.

Veracini (Francesco Maria). Nipote di Antonio e suo allievo, fu considerato il più celebre violinista de' suoi tempi in Italia, dopo la morte di Corelli; nacque a Firenze verso il 1685, e morì verso il 1750.

Verdi (Giuseppe). Nacque in Roncolo villaggio oscuro presso Busseto, nel Bergamasco, il dì 9 ottobre 1814. In quel villaggio, in quale oscurità sarebbe rimasto questo sommo artista se un modesto maestro di musical'organista di Busseto, Ferdinando Provesi, non gl'insegnava i primi rudimenti di quest'arte? Ben presto il giovine Verdi fu più innanzi del maestro. Antonio Barezzi generosamente aggiunse ad una sovvenzione data al Verdi dal monte di pietà di Busseto quanto bastasse a procurargli modo di studiar musica in Milano, ove stette dal 1833 al 1836, e già di 22 anni era maestro dell'arte sua. Recossi in Milano dove scrisse pel teatro della Scala *Il conte S. Bonifacio*, sua prima opera, che ebbe accoglienza abbastanza lusinghiera pel suo autore. Per la compagna de' suoi giorni, e per adempiere ad impegni già contratti dovette in momenti d'amarezza e in somma fretta scrivere l'opera *Un giorno di regno*, la quale ebbe un esito infelicissimo. Stette ritirato per dieci mesi, ed in questo tempo scrisse il *Nabucco*, e da quest'opera l'Italia riconobbe il suo nuovo maestro.

La potenza del suo ingegno parve acquistar forza secondochè s'occupava in maggiori studii e in nuovi lavori, e in poco tempo omettendo altre opere di minor conto come *Il finto Stanislao*, *L'assedio d'Arlem*, ecc., diede *I Lombardi alla prima crociata*, *l'Ermioni*, *I due Foscari* e *Giovanna d'Arco*; nel 1845 scrisse pel teatro di Napoli *l'Alzira*; nel 1846 *l'Attila*; nel 1847 il *Macbeth* per la Pergola di Firenze, e *I masnadieri* pel teatro di Londra; nel 1848 *Il Corsaro* per quel di Trieste, indi *La battaglia di Legnano* per Roma; nel 1849 la *Luisa Miller* per Napoli; nel 1853 *Stefelio* per Trieste rifiuto poscia sotto il nome di *Aroldo*; nel 1851 *Rigoletto* per Venezia; nel 1850 il *Trovatore* per Roma, e per la quaresima dell'anno istesso, quasi si direbbe improvvisò *La Traviata* per Venezia; nel 1855 compose *I vespri siciliani* per Parigi; e nel 1857 *SimoneBoccanegra* per Venezia; *Una vendetta in domino* per Napoli, ove non potè essere rappresentata; *Il re Lear* per Pietroburgo, non ancora apparsa.

Del merito di questo valente maestro già parlammo a pagina 120 del nostro *Saggio storico della musica*, a cui rimandiamo i nostri lettori.

Viadana (Luigi) Monaco; nacque a Lodi verso il 1565. Si rese celebre per l'invenzione da lui fatta del *basso continuo* per l'accompagnamento della voce per organo. Alcuni gli contrastarono questo merito, che la critica più imparziale ed illuminata oggi gli assicura. Viadana istesso dichiarò sua questa invenzione nel 1603, e disse che l'aveva immaginata in Roma 5 o 6 anni prima; essendo nel tempo istesso che gli fu suggerita per istinto piuttosto che per analisi. Ei cercava mezzi di scrivere pezzi di musica per chiesa che potessero essere cantati ad una sola parte, a due, tre o quattro a piacimento, conservando un'armonia piena anche quando non fosse che una sola parte di canto, e nulla trovò di meglio che un basso strumentale e continuo, il quale doveva essere eseguito dalla mano sinistra dell'organista, mentre la mano dritta sosteneva l'armonia delle parti. Forse questa idea Viadana l'attinse dall'accompagnamento del recitativo dei drammi di Emilio, del Cavaliere e di Peri. Viveva ancora nel 1644. Le sue opere vennero più volte pubblicate sotto il titolo: *Opera omnia sacrarum concertum cum basso continuo*, ecc. Venezia, 1609, 1613, Francoforte, 1620, ecc.

Vicentino (Nicola), prete, nato a Vicenza nel 1511. Malgrado i numerosi suoi nemici ch'eransi fatto pel suo orgoglio, fu considerato musico assai profondo, tanto che gli furono coniate in onore due medaglie. Vedi di lui *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, 1557; e la *Descrizione del arciorgano*, ecc. Venezia, 1561.

Victoria (Tomaso Luigi de, detto in Italia *Vittoria*). Compositore, nato in Avila nel 1740. Fu il primo a mettere in musica gl'inni di tutto l'anno. Il suo stile fu criticato dai maestri italiani e fiamminghi del suo tempo; ma non è men vero però che il suo stile abbia molto più originalità di quello che ne avessero i compositori suoi contemporanei. Viveva ancora nel 1805.

Vinci (Leonardo). Compositore drammatico, nacque a Napoli nel 1690. Al Vinci si può attribuire uno dei maggiori miglioramenti apportati all'opera, quello cioè di separare la parte vocale dalla strumentale. Prima di lui le parti vocali rimanevano soffocate dalle strumentali, la qual maniera di com-

porre fu seguita anche dai tedeschi fino al tempo di Keiser. Vinci ne conobbe l'assurdità, e la corresse, distinguendo la melodia dagli accompagnamenti rendendo semplici amendue, ma specialmente gli ultimi, che procurò sempre di rendere uniformi. Fra le molte sue opere quella che ebbe maggior plauso si fu l'*Ifigenia in Tauride*. Carattere speciale delle sue melodie sono il tenero ed il patetico. Morì nel 1734.

Viola o Della Viola (Alfonso). Compositore, nato a Ferrara verso il principio del secolo xvi. Fu maestro di cappella del duca Ercole d'Este II. Fu uno dei musici più antichi che unirono alla musica regolare l'azione drammatica, credesi sia morto nel 1555 o nel 1557.

Violino. Vedi Cortellini Camillo.

Viotti (Giovanni Battista). Illustre capo-scuola dei moderni violinisti; nacque il 23 maggio 1755 in Fontanello. Celebri sono le sue opere per le abbondanti idee, per una squisita sensibilità e pel merito della forma, che le fece come tipi per la musica di tutti i violinisti venuti dopo di lui. Viotti era armonista per istinto; egli non aveva punto studiato l'arte di scrivere, ma col suo ingegno naturale, l'educazione pratica doveva farsi rapidamente; e in fatti egli seppe scrivere correttamente l'istrumentazione de' suoi concerti. Circa il carattere della sua esecuzione, la squisita naturalezza della sua foggia di toccar l'istrumento, diremo che era tutta così spontanea, tanto piena ed energica nel tempo stesso, che ne venne espresso l'effetto colla seguente immagine: *è un arco di cotone maneggiato dal braccio d'Ercole*. Se vi fu mai talento originale, fu il suo; aveva appreso da Pugnani l'essenziale del metodo, ma l'eleganza, la grazia, il patetico, l'estasi, la poesia, il sublime li dovea a se stesso. Morì a Londra il 13 marzo 1824. Delle molte sue opere vedi il catalogo presso Fétis e Bailot, che ne scrissero la vita.

Vittori (Loreto). Compositore poeta e cantante eccellente, nato a Spoleto negli ultimi anni del secolo xvi. Morì a Roma il 23 aprile 1670.

Vivaldi (Antonio). Celebre violinista e compositore, soprannominato *il prete rosso*; nacque a Venezia nella seconda metà del secolo xvii. Si racconta su

Vivardi questo singolare aneddoto: nel dire un giorno la sua messa quotidiana gli venne una idea musicale che gli andò a cuore; l'emozione, che ne provò, fu tale, che senza avvedersene se ne andò in sacristia per iscriverla, e poscia ritornò a terminare la messa. Morì nel 1743.

Vogler (l'abate Giorgio Giuseppe). Compositore e teorico; nacque a Würzburgo il 17 giugno 1749. La riputazione che specialmente fecesi in Germania, la deve al suo insegnamento ed a' suoi lavori in teoria ed armonia. Fu maestro dei più grandi genii musicali di Germania venuti dopo di lui. Morì il 6 maggio 1814.

W

Walther (Giovanni Goffredo). Musico di corte ed organista di S. Pietro e Paolo a Weimar; nacque ad Erfurt il 18 novembre 1684. È conosciuto oggidì questo musico pel dizionario tecnico e storico della musica, il quale, benchè incompleto e difettoso sotto diversi aspetti, fu cionostante di soccorso ai biografi musici che scrissero posteriormente. Morì il 23 marzo 1748.

Wanhal (Giovanni Battista). Compositore piacevole; nacque il 12 maggio 1739. Morì a Vienna il 26 agosto 1813.

Weber (Bernardo Anselmo). Maestro di cappella del re di Prussia, cavaliere della croce di ferro; nacque a Mannheim il 18 aprile 1766. Il suo talento principale consisteva nel dirigere le orchestre. Morì a Berlino il 23 marzo 1821.

Weber (Carlo Maria barone De). Compositore tedesco del secolo XIX, che dopo Beethoven godè la più alta riputazione; nacque il 18 dicembre 1786 a Eutin, piccola città del ducato di Holstein. Ebbe da natura somma originalità nel pensiero, benchè le sue idee non fossero abbondanti, e che le creazioni sue gli riuscissero sempre penose e laboriose. Egli è tuttavia celebre per tre opere di gran valore, e che malgrado i loro difetti, esercitarono un'attivissima influenza sull'arte del suo tempo. Nell'*Oberon* particolarmente il suo genio seppe trovare tinte aeree, piene di bellezze e di novità. Nella musica strumentale Weber

si distinse particolarmente per le sinfonie e per parecchi pezzi per piano-forte. Morì il 2 di giugno 1826.

Weber (Goffredo). Compositore e scrittore di musica. Nacque il 1° marzo 1779 a Freinsheim. Scrisse un saggio di una teoria sistematica (ordinata) della musica per istruir se stesso, e con note pei dotti. L'originalità di questo libro che avea per iscopo di negare i principii fondamentali dell'arte, fu senza dubbio la cagione della celebrità di Weber. È lodevole questo libro per lo spirito d'analisi che vi si scorge nell'esame di una quantità di casi particolari dell'arte e della scienza. Morì il 12 settembre 1839.

Weiss (Silvio Leopoldo). Celebre liutista; nacque al principio del secolo xviii a Breslavia verso il 1680, e morì verso il 1748.

Wild (Francesco). Uno de' migliori tenori tedeschi, nato il 31 dicembre 1792 a Niederhollabrunn nella bassa Austria.

Wilhem (Guglielmo Luigi Bocquillon, figlio di Francesco). Nacque a Parigi il 18 dicembre 1781. Fu distinto compositore ed il primo a formare riunioni periodiche di allievi di tutte le scuole in un sol coro che chiamò *Orphéon*, il che seguì nel 1833. Morì il 26 aprile 1842.

Willacert (Adriano). Uno de' più celebri musici belgi del secolo xvi, fondatore della scuola di Venezia; nacque a Bruges in Fiandra verso il 1490. Come la maggior parte de' maestri de' suoi tempi, fu più abile scrittore che uomo di genio e creator di melodie. Zarlino gli attribuisce l'invenzione della musica a più cori coi bassi all'unissono nell'assieme di questi cori. Morì alla fine di settembre 1563.

Winter (Pietro De). Secondo compositore, maestro di cappella del re di Baviera; nacque a Mannheim nel 1654. Non fu compositore di gran genio, le forme della sua musica non eran ricche di novità, ma egli conosceva assai bene l'effetto della scena, e nelle sue opere scintillava un certo carattere di grandezza e semplicità, che dimostrano un talento non comune. Morì ai 17 di ottobre 1825.

Woelffl (Giuseppe). Celebre pianista e compositore; nacque a Salzbourg nel 1772. Una delle circostanze più gloriose della sua vita si è di essersi stabilito a Vienna nel 1798 qual degno rivale di Beethoven,

e di averlo superato nell'improvvisare libere fantasie. Dopo Mozart niuno ebbe quanto lui questo dono creativo. Morì nel 1814 in un villaggio vicino a Londra.

Wolff (Edoardo). Pianista e compositore, nato il 15 settembre 1816 a Varsavia, ove suo padre era medico. Le sue opere stampate in numero di 120 hanno special pregio per l'eleganza dello stile analogo molto con quello di Chopin.

Wranciczky o **Wrancitzky** (Paolo). Distinto compositore, nato nel 1756 a Neureisch in Moravia. La sua musica ebbe molta voga per la sua novità, per le sue melodie naturali ed il suo stile brillante. Morì l'ottobre del 1808.

Z

Zaccariis (Cesare De, o piuttosto *Zaccari*). Nato a Cremona verso la metà del secolo xvi. Fu compositore di buona scuola perchè assai ben scritta è la sua musica, le parti cantano bene e la sua armonia è naturale.

Zacconi (Luigi). Monaco dell'Ordine di S. Agostino; nacque a Pesaro verso la metà del secolo xvi; fu direttore del coro del convento del suo ordine a Venezia. Pubblicò nel 1592 la prima parte e nel 1622, la seconda parte dell'opera importante che ne resta di lui e che ha per titolo: *Pratica di musica utile e necessaria, sì al compositore per comporre i canti suoi regolarmente, sì anche al cantante per assicurarsi in tutte le cose cantabili; divisa in quattro libri nei quali si tratta delle cantilene ordinarie, de' tempi de' prolazioni de' proportioni de' tuoni e della convenienza di tutti gli strumenti musicali; si insegna a cantar tutte le composizioni antiche, si dichiara tutta la messa del Palestrina, titolo: l'Omè armé con altre cose importanti e dilettevoli*. Quest'opera è una delle migliori che sianzi vedute in Europa, e in essa meglio che in alcun'altra si conosce la condizione dell'arte al principio del secolo xvii. Avvi pure in essa il mezzo di conoscere assai esattamente gli strumenti in uso a quell'epoca.

Zamboni (Luigi). Uno de' migliori buffi d'Italia, al principio del secolo xix; nacque a Bologna nel 1767; morì il 28 febbrajo 1837.

Zang. (Giovanni Enrico). Cantore, compositore, scrittore, chimico, fabbricante di strumenti, meccanico, disegnatore, calligrafo, ecc., nato il 18 aprile 1733 a Zella Saint Blaise nel ducato di Gotha. Morì il 18 agosto 1811.

Zarlino (Giuseppe). Celebre musico e scrittore teorico; nacque a Chioggia verso i primi mesi del 1519. Le opere che di lui si hanno, mostrano bastantemente che fu de' più gran musici dell'Italia, e che ben si meritò il titolo datogli di *Padre della musica*; fra le molte sue opere sono tuttavia celebri le *Istituzioni armoniche*, Venezia 1550. Questo libro, monumento di scienza, è il repertorio da cui tutti i teorici attinsero per più di 2 secoli. Nè pago di dar precetti, compose musica di ogni genere, spartiti di messe e vespri, salmodie, motetti, antifone, ecc. nel 1574, all'occasione che reduce dalla Polonia recossi in Venezia. Enrico III di Francia, fu cantato un dramma da lui posto in musica, e che fra i primi apparve sulle scene d'Italia. Fu pure inventore di un organo molto lodato. Ebbe lotte scientifiche e letterarie con Galileo Vincenzo. Per le sue opere vedi la nostra *Bibliografia* nel vol. I. Morì il 14 febbrajo 1590.

Ziani (Marc Antonio). Nacque a Venezia verso la metà del secolo XVII. Scrisse per più di 20 anni pel teatro di questa città, e fu chiamato a Vienna nel 1703 come secondo maestro di cappella.

Zingarelli (Nicolo). Celeberrimo maestro e compositore; nacque in Napoli il 4 aprile 1752. Fin dalle sue prime composizioni rivelò quello stile insinuante e quelle profonde cognizioni dell'arte che tanto lo resero distinto in progresso di tempo. Fra le sue migliori opere si citano *Ifigenia*, *Pirro*, *Artaserse*, *Romeo e Giulietta*, *Antigone*. Nella musica di chiesa emerge talvolta sublime, come lo mostrano il suo *Stabat Mater*, la *Messa funebre* e il tanto rinomato *Miserere*, a quattro voci e senza istrumenti. Tutte le sue creazioni sono tuttavia considerate come gioielli dell'arte, nelle quali lo studioso e l'amatore troverà sempre istruzione e diletto. Dopo essere stato maestro di cappella nel duomo di Milano, fu chiamato a succedere al Guglielmi nella cappella vaticana a Roma, d'onde passò poi al Conservatorio di Napoli ove morì il 5 maggio 1837, dopo aver dati colla sua scuola all'I-

talia Morlacchi, Mercadante, Bellini, i fratelli Ricci e più altri.

Zuchetto (Conosciuto sotto il nome di *Mistro*). Maestro Zuchetto fu il più antico organista del primo organo della cappella di San Marco. Vi fu chiamato nel 1318 ed ebbe per successore Francesco da Pesaro nel 1337.

Zumsteeg (Giovanni Rodolfo). Buon compositore ed abilissimo violinista, discepolo di Borani; nato a Sachsenlur nel 1760, morto maestro dei concerti nella corte di Wurtemberg nel 1802.



VOCABOLARIO
TECNICO-STORICO DELLA MUSICA

1857-1858

VOCABOLARIO

TECNICO-STORICO DELLA MUSICA

A

A. Questa lettera presso i Greci serviva ad indicare il suono più grave della scala, sotto il nome di *suono aggiunto* che corrisponde al nostro *la*. Presso di noi questa lettera maiuscola scritta sopra un pezzo musicale indica l'*alto* o *contralto*. Nella musica tedesca indica il *la* della prima ottava: se è minusecolo, quello della seconda; se sormontato da una lineetta orizzontale quello della terza; se sormontato da due lineette quello della quarta, ecc. L'*a* è pure il tuono generale del così detto corista.

A battuta. Espressione usata una volta nei recitativi obbligati in vece di *a tempo* (*vedi*), come usasi oggidì.

Abbassare. È l'azione di far discendere l'intonazione di una nota, e perchè è troppo alta, o perchè la voce manca d'energia.

Abbellimenti (scienza mus.). Così chiamansi nella musica quegli ornamenti della melodia che s'introducono od aggiungono al motivo principale. Essi o sono prescritti dal compositore, o immaginati dall'esecutore. Principali fra i primi sono l'*appoggiatura*, il *gruppetto*, il *mordente*, il *trillo*, e ciascuno è indicato con un suo segno particolare; gli altri sono in numero indefinito, e dipendono dal gusto del cantante.

Abbreviature. Segni per mezzo dei quali si rappresentano nella scrittura musicale certe parti di suoni, ed anche intiere frasi. Le abbreviazioni risparmiano fatica al copista e facilitano pure la lettura musicale.

Abbreviature (Musica). Esse riescono di non poco vantaggio ai compositori, risparmiando loro una gran parte

di lavoro; e sono pure comodissime agli esecutori, perchè permettono loro di distinguere in un'occhiata la volontà del compositore, che dovrebbero altrimenti studiare in una moltitudine di note. Un esempio le renderà chiarissime. Una minima con un taglio sul gambo significa che la nota debb'essere ripetuta quattro volte; con due tagli otto volte; con tre, sedici volte, e via discorrendo. Due minime legate insieme da due tagli vogliono essere arpeggiate otto volte, cioè replicate quattro volte come sono scritte (*V. figure musicali*). Oltre a queste abbreviature ve ne sono moltissime altre, che ci dilungherebbero di troppo dallo scopo del nostro lavoro se tutte volessimo indicarle. I segni degli *Abbellimenti* (*vedi*) sono altrettante abbreviature.

Abub. Nome di uno strumento proprio degli antichi Ebrei, e vuolsi rassomigliasse al nostro cornetto.

Accenti (ecclesiastici). Così chiamavansi quelle formole melodiche le quali nell'antica Chiesa dovevansi tener a mente a norma dell'interpretazione al tempo che si cantavano le lezioni evangeliche ed epistolari. Tali formole erano in numero di sette: 1° *immutabile*, quando l'ultima sillaba d'una parola non era alzata nè abbassata; 2° *media*, quando si cantava d'una terza più bassa; 3° *grave*, quando cantavasi d'una quarta più grave; 4° *acuta*, allorchè si cantavano alcune sillabe avanti l'ultima d'una terza più grave, e l'ultima come nel tuono precedente; 5° *moderata*, quando si cantavano alcune sillabe avanti l'ultima d'una seconda più acuta, e l'ultima come nel tuono precedente; 6° *interrogativa*, in cui cantavasi la sillaba finale d'un'interrogazione di una seconda più acuta; 7° *finale*, in cui le ultime sillabe discendevano a gradi verso la quarta, su la quale doveva cadere la sillaba finale.

Acceccatura. Specie di ornamento che si adopera eseguendo musica per piano-forte ed arpa, ecc., e che consiste nel far sentire successivamente e con rapidità le note di un accordo, invece di suonarle contemporaneamente.

Accidentale (segno). Si chiamano segni accidentali $\sharp$, $\flat$, e $\natural$, che non trovandosi vicino alla chiave, s'incontrano nel decorso d'un pezzo di musica. Sono pure accidentali i segni del doppio diesis e doppio bemolle.

Accompagnamento. L'arte di accompagnare. Si divide in parecchie classi. La prima comprende l'*accompagnamento stabilito*, che consiste nel suonare colla mano sinistra sulla tastiera il basso scritto sulla carta di musica (*vedi Basso*), mentre che colla destra si eseguiscono gli

accordi indicati dalle cifre su questo basso (*vedi Accordi e Cifre*). La seconda l'*accompagnamento figurato*, in cui si aggiunge la melodia all'armonia (*vedi Melodia ed Armonia*). La terza l'*accompagnamento della partitura* (*vedi Partitura*), che consiste nel suonare simultaneamente sul piano-forte tutte le parti d'orchestra (*vedi Orchestra*).

Accompagnamento. Una volta si chiamava anche con questo nome quel che oggidì si chiama *istrumentazione* (*vedi*).

Accompagnatore. Colui che accompagna un cantante od un istrumentista o sul piano-forte, o sull'organo.

Accordare. Si è mettere in un soddisfacente rapporto di precisione per l'orecchio i suoni di uno strumento con esso stesso o con altri strumenti, sia aumentando o diminuendo la tensione delle corde di un violino, di un basso, di una chitarra o di un piano-forte; o coll'allungare o raccorciare il tubo di uno strumento a fiato, come il flauto, il corno, ecc.

Accordatore. Colui che accorda gli strumenti; questo nome non si dà che a quelli la cui professione è di accordare i piano-forti o gli organi.

Accordi consonanti. Gli accordi consonanti son quelli che contengono soli intervalli piacevoli detti *consonanze* (*vedi Intervallo e Consonanze*).

Accordi derivati. Accordi tolti dai fondamentali, ed in cui i suoni non son disposti nell'ordine il più diretto.

Accordi dissonanti. Gli accordi dissonanti son quelli che danno all'orecchio una sensazione meno dolce degli accordi consonanti, e che si compògono di *dissonanze* (*vedi Dissonanze*).

Accordi fondamentali. Gli accordi fondamentali sono quelli in cui i suoni vengon disposti nell'ordine più semplice, cioè per terze successive (*vedi Terza*). Non ve ne ha che due: l'*accordo perfetto* (*vedi questa parola*), e l'*accordo di settima* (*vedi Settima*).

Accordion. Strumento musicale a fiato, più noto sotto il nome di *Armonica* (*vedi*).

Accordo. L'accordo era ne' tempi antichi una specie di violino con dodici o quindici corde, disposte a due a due, ed anche a tre a tre, e suonate coll'arco. Il P. Mersenne lo chiama *lira moderna*, e Bonanni ne diede il disegno nel suo *Gabinetto armonico*, pag. 102.

Accordo. Riunione di parecchi suoni combinati secondo le regole dell'*armonia*, nella quale ne costituiscono anzi l'essenza.

Accordo perfetto. Accordo composto di tre suoni accordati alla terza l'uno dall'altro. È il più piacevole all'orecchio, ed il solo che dà l'idea di conclusione armonica.

Acetabulo. Antico strumento chiamato anche *crepitacolo*. Dice Brevilons che gli acetabuli erano strumenti di bronzo o d'argento, che facevano grande strepito, ed Uguzio è d'opinione che si battessero come i sistri.

A cinque. Espressione usata quando cinque voci d'un pezzo musicale hanno ciascuna una propria melodia.

Acroma. I Romani davano questo nome ai musici che suonavano qualche strumento per distinguerli da quelli che cantavano; si pretende altresì che essi chiamassero *acroma* la musica strumentale, e massime quella di vivace ed allegra composizione. *Acroma* significa pure ascoltare sinfonia di flauti o strumenti musicali.

Acusmato. (Dal greco *akouo* udire). Così chiamasi un fenomeno che fa udire nell'aria un gran rumore somigliante, per quel che si dice, al suono di molte voci umane o di musicali strumenti. Nel 1730 fu udito questo fenomeno in Francia presso Clermont.

Acustica. Scienza del suono; questa parola deriva da un verbo greco che significa udire. L'acustica si divide in due parti distinte: l'una è relativa ai fenomeni che si manifestano nella risonanza dei corpi sonori; l'altra si compone di calcoli che hanno per oggetto di determinare i rapporti dei suoni fra di loro. La prima si chiama *acustica sperimentale*, l'altra *acustica aritmetica* o *canonica*.

Acustico. Si adopera come aggettivo, per dire, p. e., uno strumento acustico, un fenomeno acustico, ecc.

Acuto. Qualità del suono che risulta da celeri oscillazioni aeree: è il contrario di *grave*.

Adagio. Questa parola scritta in capo di un pezzo musicale indica un movimento comodo, moderatamente lento.

Adagio. Si prende qualche volta quel nome d'un pezzo musicale, di cui esso indica il movimento; è per questo che si dice un *bell'adagio*, un *adagio di Beethoven*, ecc.

Adiafono. Nome derivante dal greco, dato dall'orologiaiere Schuster di Vienna ad un cembalo da lui inventato, il quale non si disaccorda mai.

Ad libitum, o a piacere. Allorchè queste parole si trovano collocate su di un vocalizzo o su di una *croma* (vedi questa parola), indicano che si può suonare o sopprimere quello che è scritto, secondo lo si trova buono.

Queste parole s'incontrano anche al principio di una parte d'accompagnamento di violino; basso, ecc., ed indicano che questi accompagnamenti si ponno omettere senza danno del componimento.

Adonio. Canto che intuonavano i Lacedemoni all'imminente attacco del nemico. Si soleva accompagnarlo con flauti detti *tibia embataria*.

A due: Frase usata per indicare una suonata eseguita da due strumenti, come *a due piano-forti, a due flauti*, ecc.

Aero-Clavicordo. Questo istrumento musicale, inventato a Parigi nel 1789 dai socii Schnell e Tschirski, è una specie di cembalo a mantice, le cui corde risuonano mediante una corrente d'aria, che vi si fa passare di sopra. Con questo semplicissimo mezzo quegli ingegneri artefici hanno saputo produrre suoni non mai intesi dapprima, e che s'avvicinano assai alla voce umana; eguali a quest'organo quanto alla forza, gli sono però di gran lunga superiori per la possibilità di ottenerli sempre netti ed infinitamente graduati. Il *Monitore* (1790 p. 120), dopo di aver parlato di questo nuovo strumento; soggiunge: « Questo cembalo supera l'armonica per la dolcezza dei suoni, ed è maravigliosamente adattato alla musica religiosa. Il cantabile, l'adagio, vi saranno espressi con uguale grazia e verità, l'andante vi riuscirà più pieno, più maestoso, più sonoro; e se vuolsi pur confessare che questo strumento, benchè suscettibile di acquistare molti perfezionamenti nel suo meccanismo, non si potrà mai prestare alle arie, vivaci e brillanti; pure i vantaggi di sopra esposti saranno sempre di larghissimo compenso a questa leggiera imperfezione ».

Affettuoso. Epiteto che indica che il componimento deve essere eseguito con dolce e melanconica espressione. Se tal epiteto trovasi in testa di un pezzo isolato senz'altra indicazione di movimento, allora significa il tempo medio fra l'*adagio* e l'*andante*.

Agada o Kbetz. Strumento da fiato degli Egizj e degli Abissinj, il quale ha la grandezza e la forma di un flauto; e si suona con un'ancia simile a quella del clarinetto.

Agali Keman. Strumento d'arco de' Turchi, il quale ha una gamba, e si suona come il nostro violoncello.

Agilità di voce. Celere esecuzione di ogni qualunque melodia per mezzo delle parole e del semplice vocalizzo: può essere *naturale*, come nelle volate; *martellata*, e consiste nel batter alcune note simili; *arpeggiata*, imitando

in certo qual modo gli arpeggi, e con l'agilità che si eseguisce il *trillo*, il *mordente* ed il *gorgheggio* (vedi).

Agiosidero. I Greci sottoposti al dominio Turco non potendo aver campane, si servono di un ferro, al cui rumore si adunano nelle chiese. Si chiama questo strumento *agiosidero* (dal greco *αἰος* santo *σίδηρος* ferro, ferro santo). Consiste esso in una lastra, larga 4 dita e lunga 16, attaccata ad una corda, che la tiene sospesa alla porta della chiesa, e che si batte con un martello. — Una consimile invenzione si è fatta recentemente negli Stati Uniti d'America, sostituiti essendosi, per solo motivo di risparmio, alle campane triangoli di ferro, che si battono con un martello.

Agitato. Questa parola è piuttosto relativa al carattere della composizione musicale che al movimento. Nulladimeno, siccome essa indica un'espressione di sentimento irrequieto del disordine, della agitazione, così segna un grado maggiore di celerità al movimento. Si scrive in sul principio, o talvolta nel corso di un pezzo di musica. È ordinariamente preceduta dalla parola *allegro*.

A la mi re. Queste sillabe indicavano nell'antica solmizzazione la nota *la*, quinto rigo del basso, e secondo spazio del violino.

Alfabeto musicale. Sette sole voci compongono l'alfabeto musicale; un tempo era espresso in questi termini: *A la mi re, B mi, C sol fa ut, D la sol re, E la mi re, F fa ut, G sol re ut*; ai quali oggidì corrispondono *do* (ut dei Francesi) *re, mi, fa, sol, la, si*. I Tedeschi e varie altre nazioni si servono anche del semplice alfabeto musicale *a, b, c, d, e, f, g, h*.

Alla Breve. Vocaboli che si trovano qualche volta al principio di pezzi musicali per chiesa e che indicano un movimento rapido di una misura a due tempi, composta di una o due semibrevi.

Alla militare. Queste parole situate in testa di un pezzo di musica indicano che nell'eseguirlo bisogna dargli il carattere risoluto di marcia militare.

Alla Palestrina. Si adoperano queste parole per indicare uno stile di musica da chiesa, trattato con gran perfezione da Pier Luigi Palestrina, le cui opere divennero modello di questo genere.

Alla Polacca. cioè col tempo della polonese che è ternario e di movimento moderato.

Alla zoppa. Movimento sincopato, vale a dire una se-

rie di figure in cui fra due note di eguale valore trovasene una del valore d'amendue.

Allegretto. Indica un movimento intermedio fra l'*andante* e l'*allegro* esprimente una moderata vivacità.

Allegro. Vocabolo che significa gajo, ma che più comunemente si adopera in musica per indicare un certo grado di prestezza nel movimento dei tempi, fatta astrazione dal loro carattere gajo o triste. L'*allegro* è il movimento intermedio tra il *presto*, che è l'accesso del vivo, ed il *lento*, che è l'eccesso di lentezza. Si indicano queste diverse modificazioni di lentezza e prestezza aggiungendo alla parola *allegro* qualche epiteto che indica il carattere speciale di queste modificazioni. Così nella gradazione dell'*allegro* di più in più vivo, si scrive *allegro con moto*, *allegro con brio*, *allegro animato*, *allegro assai* ecc., nella prestezza decrescente si trova *allegro giusto*, *allegro moderato*, *allegro maestoso*, ecc.

Allemanda. Aria da ballo a due tempi composta del valor di due semiminime per misura, e il cui movimento è quello di un *allegretto* un poco animato. Una volta, allorchè i vocaboli *allegro*, *allegretto* ecc. non erano ancora in uso, si chiamavano i pezzi di musica strumentale a due tempi corrispondenti al movimento dell'*allegretto* col nome *allemanda*, benchè questi pezzi non fossero arie da ballo. In generale si faceva uso dei nomi delle arie da ballo per indicarne i movimenti, perchè l'andamento di queste arie era da tutti conosciuto.

Alterazione. Nome che si dà in generale ai cangiamenti accidentali d'intonazione che subisce una nota in grazia di un segno di elevazione o di abbassamento. Si dividono le alterazioni in *ascendenti* e *discendenti*; le alterazioni ascendenti trasformano la nota alterata in nota sensibile accidentale; le alterazioni discendenti ne fanno un quarto grado momentaneo.

Altista. Cantante di voce di alto (vedi l'articolo seguente).

Alto o Contralto. Indica fra le quattro specie principali della voce umana quella che si avvicina di più alla più alta ossia al soprano. La sua estensione si concentra per lo più fra il sol basso quarto spazio ed il re o mi quarta riga o quarto spazio della chiave di violino.

Alto viola. Strumento che corrisponde alla voce di contralto, e che nella musica istrumentale fa l'ufficio di

questa voce. Oggidi questo strumento si indica più comunemente col semplice nome di *viola*.

Amabile. Vocabolo che qualche volta si trova nella musica e indica che il carattere dell'esecuzione deve essere intermedio fra l'*adagio* e l'*andante*, al grazioso ed insinuante.

A-Mi-La. Così si chiamava la nota *La*. Alcuni musici di Francia si servonò ancora di questa espressione.

Amoroso. Vocabolo che si pone qualche volta al principio di un pezzo di musica, e che indica una certa gradazione di lentezza nel movimento, ed un carattere di dolce languore nella melodia.

Anacara. Specie di tamburo particolare degli Orientali, i quali lo suonano stando a cavallo.

Anarmonia. Unione di suoni che riescono disagiati all'udito.

Ancia. Linguetta semplice o doppia che vibra mediante l'azione dell'aria, le cui oscillazioni producono il suono in certi strumenti a fiato. Questi strumenti sono l'*oboe*; il *corno inglese*, il *fagotto*, il *clarinetto*, il *corno bassetto*. L'ancia dell'*oboe*, del *corno inglese* e del *fagotto* consiste in due linguette di canna, assottigliate all'estremità che debb'essere premuta dalle labbra ed incastonato dall'altra su d'un piccolo cannello cilindrico in ottone che si adatta allo strumento (*vedi Oboe, Corno inglese, Fagotto*). L'ancia del *clarinetto* e del *corno bassetto* non è composta che di una sola linguetta sottile, pure di canna, che si applica alla parte superiore dello strumento detta *becco*. La bellezza del suono che si ottiene da questi strumenti dipende tanto dalla qualità dell'ancia e forma delle labbra che la comprimono, quanto dalla quantità d'aria che vi si introduce:

Ancia. È anche il nome di una piccola linguetta di ottone che si applica a certe canne d'organo, e che produce il suono mediante la sua vibrazione. Queste canne si dicono *canne a lingua*.

Andamento. Se il soggetto di una *fuga* (*vedi*) eccede i limiti di una conveniente durata, viene designato col nome di *andamento*. Questa parola si prende talvolta per sinonimo di *movimento* (*vedi*).

Andante. Vocabolo che indica un movimento intermedio fra l'*adagio* e l'*andantino*.

Andante. Si prende qualche volta sostantivamente, allorchè si dice un *andante di quartetto* o di *sinfonia*.

Andantino. È l'istessa esecuzione dell'andante, ma di un movimento un po' più vivo.

Angelica. Antico strumento del genere de' liuti, usato in Inghilterra, e che si crede inventato nel secolo XVII dal fabbricatore d'organi Ratz a Mühlhausen nell'Alsazia.

Angelica. Strumento a tastiera del genere del *clavicembalo* o *spinetta* (vedi queste parole). Si crede che sia stato inventato a Mühlhausen nell'Alsazia, sul principio del secolo XVII da un fabbricante d'organi chiamato Ratz.

Angelica (voce). Registro d'organo, di forma cilindrica ed a lingua.

Anima. Questo vocabolo si usa per indicare la facoltà d'espressione che risiede nella sensibilità di un cantante o di un istrumentista.

Anima. Piccolo pezzo di legno cilindrico, che posto nell'interno del violino, della viola o violoncello, serve in parte a sostenere la tavola armonica sotto la pressione delle corde, e in parte a mettere in comunicazione di vibrazione tutte le parti dello strumento.

Animato. Vocabolo che indica l'accelerazione di un movimento dato. Si aggiunge generalmente ad un altro vocabolo che determina il carattere di un pezzo di musica come *allegro animato*.

Animò, con animo. Espressioni che si trovano alcune volte nella musica, e che indicano la necessità di un carattere energico nell'esecuzione.

Animo-corde o Anemocorde. Strumento a tasti in cui le corde risuonano mediante una corrente d'aria che le fa oscillare. Questo strumento fu inventato a Parigi nel 1789 da un tedesco chiamato Giovanni Schnell. Non è più in uso.

Anticipazione. Impiego di una nota prima che la regolarità dell'armonia lo richiegga. Qualche volta l'anticipazione è nella melodia, altre volte è nella parte che l'accompagna.

Antifona (Dal greco *ἀντι* contro, e *φωνή* voce, canto). Sono state così nominate le antifone, perchè da principio era costume di cantarle a due cori, che alternativamente si rispondevano, e sotto questo nome si comprendevano gli inni, ed i salmi, che si cantavano nella chiesa. S. Ignazio discepolo degli apostoli fu, giusta l'avviso di Socrate, l'autore di questa maniera di cantare fra i Greci, e S. Ambrogio l'introdusse presso i Latini. Teodoreto ne ascrisse l'origine a Diodoro ed a Flaviano. Ora sotto il nome di

antifona s'intendono soltanto certi brevi passi della Scrittura, adattati ai misteri, alla vita o alla dignità del Santo di cui si celebra la festa, i quali passi precedono i salmi ed i cantici. Si chiamano ancora con questo nome alcune preci particolari, che la chiesa canta ad onore della B. V. come la *Salve Regina*, ecc.

Antifonario. Raccolta di antifone scritte in *canto fermo* (vedi questa parola).

Antitesi. Contrapposto che accade assai spesso nella musica, come, per esempio, in un passo cantabile con accompagnamento rumoroso, ecc.

Apollon. Strumento di musica della specie dei liuti, composto di quattro corde, inventato a Parigi nel 1678 da un musico per nome Prompt.

Apollonicon: Grand'organo inventato e perfezionato da Ficht e Robson a Londra verso il 1824. Quest'organo si può suonare a piacere da più persone nello stesso tempo per mezzo di cinque tastiere collocate le une allato delle altre. Questo strumento unisce alla dolcezza del suono la forza più strepitosa con una notevole varietà di gradazioni.

Apollonion. Strumento a tastiera inventato da Giovanni Voeller a Darmstadt, verso la fine del secolo XVIII. Questo strumento era una specie di piano-forte a due tastiere con un registro di canne d'anima, e con un automato della grandezza di un fanciullo da 8 anni, che suonava diversi concerti di flauto.

Appassionato. Vocabolo che indica eseguire con una espressione che conviene all'effetto di una composizione musicale al sommo affettuosa e commovente.

Appoggiatura. L'appoggiatura è un ornamento della melodia che consiste in una nota senza valore reale nel canto che si aggiunge al disopra o al disotto di un'altra nota essenziale. Il carattere della frase, le circostanze e il gusto del cantante determinano la durata della nota di appoggiatura; qualche volta essa è tanto rapida da non avere che un valore inapprezzabile; qualche volta essa toglie alla nota essenziale la metà della durata; e spesso avviene che le si dà un valore maggiore. Vi sono circostanze in cui il compositore scrive la nota d'appoggiatura; ve ne sono altre in cui egli la lascia all'arbitrio e giudizio dell'esecutore di servirsene o no.

Archicembalo. Strumento inventato nel 1556 da Niccolò Vicentini onde mostrare contro il Lusitano come la moderna musica risultasse dai tre generi *diatonico*, *cro-*

matico ed enarmonico rimescolati insieme. Luzasco Luzaschi ferrarese lo perfezionò in seguito, e accompagnava con esso i cantanti di certe composizioni fatte a bella posta per questo strumento, onde rinvenire i tre generi dell'antica armonia.

Arciluto. Specie di grande liuto, che qualche volta si confuse colla tiorba, benchè fossero due diversi strumenti. L'arciluto era composto di venti corde accordate a due a due all'unissono, ed era strumento assai difficile a suonarsi.

Arco. Bacchetta flessibile di legno, a cui sono attaccati de' crini che s'intonacano di resina preparata (vedi *Colofonia*), e che serve per far suonare le corde del violino, della viola, del violoncello e del contrabasso. Gli fu dato il nome d'arco perchè originariamente la bacchetta era curvata a forma d'arco. I crini dell'arco si tendono a volontà per mezzo di una vite posta ad una delle sue estremità, la quale dicesi *bietta*, l'altra estremità opposta dell'arco dicesi *naso*. L'arco ebbe varie forme e grandezze sotto Corelli, Tartini, Cramer, Maestrino, ecc.; l'arco moderno è modellato su quello di Viotti.

Arco. Allorchè questo vocabolo sta scritto sotto una parte di violino, di viola o di violoncello, indica che non bisogna pizzicar le corde, ma suonarle coll'arco.

Ardavalia. Bartoluccio nella sua *Biblioth. mag. Rabb.* vuole che questo strumento ebraico sia stato un organo idraulico, e pretende che il suo nome stesso sia una corruzione del vocabolo greco ὑδραυλος che è formato da ὑδωρ acqua, e αἶλος tubo.

Aria. L'idea generale che si attribuisce a questa parola si è pezzo di musica composto di un certo numero di frasi legate regolarmente e simmetricamente, e che termina per lo più nello stesso tuono in cui ha cominciato. Si hanno diverse specie d'arie, cioè: 1° *Le arie di canto*; 2° *Le arie di ballo*; 3° *Le arie piccole*. — Pare che il primo autore delle arie sia stato il celebre Peri, fiorentino, verso il 1595 nella sua *Euridice*. In progresso Scarlatti, Vinci, Pergolesi le perfezionarono; essendosi poi guasta e corrotta la loro bellissima prima forma, vennero ricondotte al buon gusto da Paisiello, Cimarosa, Guglielmi; indi dai loro successori Mayer, Paer, Generali, finchè Rossini la sollevò a quei prestigii di melodia che guidarono il Bellini a trovare il canto spianato e la agilità, secondo le mere esigenze del concetto drammatico.

Arietta. Diminutivo d'aria. Un arietta dovrebbe dunque essere una piccola aria, ciononostante si dava questo nome a tutte le arie piccole e grandi. Arietta è vocabolo che oggidì non ha più voga.

Arioso. Questo termine messo a capo di un pezzo musicale indica una maniera di canto espressiva e sostenuta.

Aristosseni. Seguaci di Aristosseno, capo-scuela di musica greca, ed inventore di un sistema opposto a quello di Pitagora, giacchè fondavasi sul giudizio dell'orecchio, mentre quest'ultimo era appoggiato sul calcolo.

Armer la clef. Espressione francese, che vuol dire mettere gli accidenti dopo la chiave, corrispondenti al tuono in cui si vuol scrivere la musica.

Armonia. Quest'antica parola greca indica nella musica moderna una simultanea unione di suoni, a differenza della melodia che dinota una successiva unione dei suoni. Talvolta prendesi anche il vocabolo *armonia* in un senso più stretto, accennandone un semplice accordo, ovvero la sua diversa qualità e forma, per es., armonia di quarta e sesta, armonia dissonante, armonia divisa, ecc. L'armonia è fondata nella natura. Lo dimostra ogni corpo sonoro; i di cui suoni concomitanti danno la triade. Ognuno può far tale esperimento, per es., sopra un piano-forte percuotendo il *do* più grave nel basso senza levare il dito dal tasto, e tenendo l'orecchio vicino al fondo di risonanza, oppure pizzicando la corda grave del violoncello. La stessa voce umana, particolarmente la voce grave di basso, fa sentire i suoni concomitanti che si pronunziano più chiaro ancora nel suono dell'arpa d'Eolo. Nessuna parte della musica ha trovato tanta opposizione quanto l'armonia, considerata da alcuni come una vera confusione, la quale reca più danno alla musica che vantaggio. Rousseau la chiama un'invenzione gotica e barbara, e avendo probabilmente un'antipatia grande alla cost detta simpatia dei suoni, riconosce per sola buona armonia l'unisono! Dichiarò le più perfette consonanze come cose che dispiacciono all'orecchio, e vorrebbe persino condannare l'ottava come quella che ci dà un urto dissonante, se non fossimo già avvezzi dalla nostra infanzia a sentirla nella mistione delle voci d'uomini e di donne (vedi il suo Dizionario di musica, articolo *Armonie*. Si paragoni anche l'art. *unité de mélodie*, ove lo stesso Rousseau fa i più grandi elogi all'armonia). Vero è che una più artificiale complicazione dei suoni,

ossia un canto a più voci, in cui non solo si ha da osservare quello che è davanti e di dietro, ma anche ciò che è di sopra, in mezzo e abbasso, un tale canto richiede un uditor colto ed esercitato. Nei tempi antichi si diventava più comodamente un conoscitor musicale, ed il piacere di credersi tale senza fatica veruna è molto più aggradevole che di dover fare la penosa osservazione di non aver abbastanza studio a trovar bellissima una musica giudicata così da altri con gran facilità. Si può credere che un tale sentimento spiacevole sia mai sempre stato la cagione principale di tutti gli attacchi portati contro l'armonia. All'incontro vediamo che nessun autore o dilettante inoltrato ne' misteri della medesima abbia ignorato giammai il suo pregio o criticata la sua introduzione, a meno che non si trattasse per l'abuso che se ne fece sempre, e che si fa tuttora. L'intelligente troverà che l'armonia è altrettanto fondata nella natura dell'arte e de' nostri sentimenti quanto la più semplice melodia. L'armonia aumenta l'espressioni d'arte, le individua con maggior esattezza, e fa insomma della musica un linguaggio atto ad esprimere i caratteri particolari dei varii affetti dell'animo.

Armonia. Oltre il significato esposto nell'articolo precedente s'intende pure sotto questa parola un'unione di varii strumenti da fiato; e quindi dicesi *Pezzi di armonia*, cioè composizione per soli strumenti da fiato.

Armonia diretta. È quella in cui il basso fondamentale, e dove le parti di sopra conservano l'ordine diretto fra loro e che esse hanno col basso.

Armonia figurata. È quella che fa passar più note sotto un medesimo accordo.

Armonia prima. Alcuni autori hanno dato questo nome all'accordo perfetto, chiamando poi il primo suo rivolto *Armonia seconda*, ed il suo terzo rivolto *Armonia terza*.

Armonia rovesciata. È quella in cui il suono fondamentale è in qualcheduna delle parti di sopra, o qualche suono dell'accordo è trasportato al basso, o sotto di esso.

Armonica. Strumento musicale, chiamato così perché i suoni che se ne cavano hanno qualche cosa di celeste, e tengono della natura de' suoni armonici. — Questo strumento inventato dal celebre Franklin verso il 1763, ha la figura di una piccola cassetta quadrilunga, ed è composto di un cilindro, sul quale si adattano campane o vasi di

cristallo della forma di una sottocoppa, posti a poca distanza l'uno dall'altro, e accordati secondo la scala diatonico-cromatica. Si suona la melodia colla mano destra, ed il basso colla mano sinistra, facendo girare, mercè un pedale, il cono delle campane intorno al suo asse, e toccando dolcemente l'orlo delle campane colle dita bagnate. I suoni dolcissimi che se ne cavano somigliano a quelli che producono i Persiani battendo sopra sette sottocoppe di porcellane piene d'acqua con verghette d'avorio e d'ebano. — Benchè Franklin sia riputato l'inventore di tale strumento, non bisogna però credere ch'egli sia stato il primo, il quale colle dita bagnate abbia prodotti i suoni del cristallo; questo era noto molto tempo avanti quel grande uomo. L'accennò fin dal 1677, come semplice giuoco Giorgio Filippo Harsdorfer nelle sue *Rivelazioni matematiche e filosofiche*, ed affermasi altresì che l'irlandese Puckridge e Ferdinando Delàval, membro della Società di Londra, dessero la prima idea dell'armonica. Appartiene però a Franklin l'onore di aver innalzato tale trastullo ad uno strumento, il cui suono riesce grato quando è ben maneggiato. — Il Renaudin di Parigi ha dato qualche perfezionamento a questo strumento; Pleifer, fabbricatore di strumenti in Augusta, ha inventato una specie d'armonica, da esso chiamata *jungfer harmonica* (armonia originale), la quale imita la voce umana. Frink nel 1780 scoprì una materia somigliante alla pelle umana, e colla quale rivestendo i martelletti dell'armonica che venivano agitati da un'annessavi tastiera, otteneva un suono sì dolce e penetrante, che metteva i nervi in convulsione; per questa ragione il meccanismo fu abbandonato. — A motivo dell'influenza di questo strumento sul sistema nervoso di chi lo suona, Rölling di Vienna lo muni di una tastiera, la quale col mezzo di una leva produce i suoni. Anche il professore di musica Klein a Presburgo inventò un'armonica a tasti.

Armonica da corde. Strumento da tasto, inventato nel 1788 dal valente fabbricatore d'organi Giovanni Stein, organista ad Augusta. Consiste esso in un eccellente piano-forte doppiamente accordato, unito ad una specie di spinetta che si può suonare sola, ed anche in unione col piano-forte. L'effetto di tale unione non può descriversi, particolarmente nel così detto *morendo*, quando l'estensione del piano-forte passa nella spinetta, e muore quivi mediante una leggiera pressione.

Armonica (porta). Don Francesco Pica, religioso napoletano, fabbricò a Roma una porta armonica, la quale fa sentire, allorchè si apre, un pezzo di musica eseguito da quattro strumenti, e allorchè si chiude, un altro pezzo colla sordina. Questa porta, la cui armonia è informata di un contrappunto perfetto, è ornata di uno stupendo bassorilievo lavorato nel gusto antico.

Armonica meteorologica, o sia arpa gigantesca. Specie d'arpa d'Eolo, inventata dall'abate D. Giulio Cesare Gattoni a Como, nel 1785. Egli fece attaccare 45 fili metallici di varie grossezze ad una torre elevata 52 braccia, distante 150 passi circa dalla sua abitazione, e formò una specie d'arpa gigantesca, che giungeva fino al terzo piano della sua casa in faccia della torre, che era accordata in modo da poterne ricavare qualche breve suona, il che riuscì da principio a meraviglia. Ma poi l'influenza delle vicissitudini atmosferiche ed altre circostanze, rendettero vano siffatto tentativo; quindi egli lo applicò soltanto all'uopo delle meteorologiche osservazioni, onde predire cogli armonici suoni i varii cambiamenti dell'atmosfera.

Armonica doppia. Tale strumento, inventato dall'abate Mazzocchi nel 1779, è composto di una cassa di due piedi di lunghezza, la cui altezza sta in proporzione de' campanelli di vetro o di metallo che vi si contengono. Si cava il suono dai campanelli col mezzo di un arco di violino, il cui crine è intinto di pece, o di trementina, o di cera, o di sapone. Questo strumento somministrò al celebre Chladni l'idea di giovarsi di un arco di violino per esaminare le vibrazioni dei differenti corpi sonori, con che riuscì alle scoperte acustiche che immortalarono il suo nome.

Armonici (suoni). Il Tartini passa per il primo autore della scoperta dei suoni armonici gravi. I Francesi però ci contrastano questa gloria, pretendendo che certo Rameau abbia annunziata questa scoperta medesima all'Accademia di Montpellier nel 1754. Ma sebbene il Trattato di musica di Tartini sia stato pubblicato soltanto nel 1754, già il suo sistema de' suoni armonici era in Italia conosciuto.

Armonico. In senso ampio dicesi armonico tutto ciò che appartiene all'armonia. In senso ristretto è un epitetico che ha più significati. Si aggiunge alle parole *accordo* e *intervallo* per denotare che essi appartengono alla classe di quelli che costituiscono l'armonia propriamente detta (vedi *Panarmonico*). Diconsi suoni armonici

i concomitanti (*vedi*) e certi suoni di natura particolare che si ricavano dal violino, dal violoncello, dall'arpa, ecc. (*vedi Armonici (suoni)*); *corde armoniche*, le corde di budello che rendono il suono in varii strumenti musicali; e infine *divisione armonica*, una delle tre praticate nella scienza della canonica.

Armonico-forte. *Vedi* Arpa.

Armonicon. Così chiamato ha Guglielmo Cristiano Müller, direttore di musica di Brema, l'armonica ch'egli perfezionò coll'aggiungervi tre registri di flauto, ed uno d'oboe, all'uopo di rinforzare il suono.

Armonicordo. Strumento inventato da Kaufmann a Dresda, che ha la figura d'un piano-forte a coda, in posizione diretta, e che rende un suono simile a quello dell'armonica.

Armonioso. Tutto ciò che fa effetto nell'armonia, e talvolta pure tutto ciò che dalle voci o dagli strumenti o dalla semplice melodia ci perviene di sonoro, e che ci riempie gli orecchi. — In senso più ristretto diconsi armoniose le note che sono più essenziali agli accordi, e che perciò fanno maggior effetto nell'armonia. Poiché l'armonia è una successione di accordi, noi dobbiamo riguardare come più essenziali quelle note che sono atte a mantenere fra l'uno e l'altro accordo una corrispondenza da cui risulti un tutto ben collegato. Ora quest'attitudine dipende dalla tendenza che alcune note degli accordi hanno a passare su certe determinate note degli accordi che vengono immediatamente dopo: dunque le note dotate di siffatta tendenza sono appunto le più essenziali agli accordi, e perciò le più armoniose.

Armonometro. Strumento che misura i rapporti dei suoni. Se il nostro occhio e il nostro orecchio potessero osservare contemporaneamente tutte le oscillazioni di corda, avremmo in noi un naturale ed esatto armonometro. Ma siccome i nostri sensi non sono fin abbastanza per siffatte osservazioni, perciò vi si supplisce col *Monocordo* (*vedi* questo vocabolo).

Arpa. È questo l'istrumento delle grazie; e quando una voce soave, animata dall'espressione del sentimento, e accompagnata da una dolce armonia, si accoppia alle seducenti attrattive d'una bella persona, egli è impossibile che tutti i sensi dell'uditore non ne siano deliziosamente commossi. — L'origine dell'arpa si perde nella più remota antichità. Con essa il re profeta accompagnava

i cantici che innalzava all'Eterno, e calmava i furori dell'infelice Saulle. — L'arpa d'avorio a sette corde era propria dei Greci; da essi la presero i Romani, e l'usaronò lungo tempo ne' sacrificii. L'arpa era pure famigliare agli antichi Irlandesi e Scozzesi, e però essa forma il principal pezzo dello stemma d'Irlanda, stabilito da Enrico VI il lorchè venne proclamato re di quella contrada, ed è il segno della libertà irlandese. L'arpa irlandese, rimasta nel medesimo stato per varii secoli, ebbe nel xv considerevoli miglioramenti dal Gesuita Nugent, il quale dimorò per qualche tempo in Irlanda. — La storia ricorda un suonatore d'arpa a' tempi di Enrico II, re di Danimarca, il quale, al dire del grammatico Sassone, conduceva gli uditori a gradi a gradi sino al furore. — Vogliono diversi autori che l'arpa sia indigena dei paesi settentrionali, e Marciano Capella trovò questo strumento presso le orde settentrionali che invasero l'impero nel v secolo. Sembra che i Sassoni di razza teutonica introducessero questo strumento in Inghilterra, ove divenne nazionale, ed è probabile che gl'Irlandesi lo ricevessero nel secolo iv e v da quei medesimi Sassoni, o da altri pirati del Baltico che allora devastavano le coste della Bretagna, e coi quali erano in intima relazione. Per altra parte si può affermare che l'arpa era antichissimamente conosciuta anche nell'Oriente. — Questo istrumento, che fu comunemente usato ne' tempi cavallereschi, molto dovette variare di forma, di grandezza ed anche nel numero delle sue corde; poichè certo è che l'Arpa di Davide, il quale danzava suonando davanti all'arca, e quella de' Greci e de' Romani a sette corde dovevano essere molto più leggiere e d'altra forma che non quelle pesanti usate dai Bardi e posteriormente; le prime s'avvicinavano forse a quelle piccole arpe di Napoli, che ancor qualche volta si vedono per le mani di alcuni suonatori girovaghi, e che si portano appese al collo. Ad ogni modo la vera esistenza dell'arpa nella musica moderna incomincia dal momento in cui essa è stata guernita di pedali, inventati nel 1720 da N. Nochbrucker a Donauwerth. Il suo meccanismo offre i mezzi di percorrere tutti i tuoni del sistema, e la rende atta a formare varie modulazioni; il che era impossibile per l'addietro, essendo l'arpa limitata al solo tuono in cui era accordata. — Varii miglioramenti furono fatti nell'arpa dai Ruelle e Cousineau, Krumpholz, Thory, Merimée, Willis, Egen, P. Erard, Edward, Dodd, James, Delevan

e Carlo Nùhle. I due primi hanno inventato i pedali per il piano-forte e il fortissimo. Un certo Light a Londra inventò in questi ultimi anni un'arpa, nella quale si producono i semitoni non già coi pedali, ma con un movimento delle dita, chiamandola per tale ragione *Dital harpe*. Lo strumento è molto più piccolo della solita arpa, ma la supera riguardo all'intensità del suono. Le arpe a doppio movimento del Erard si distinguono in questo, che si può a piacere col medesimo sistema di pedali far crescere e diminuire il tuono di una mezza voce, e modulare così tutti i toni possibili. Il Thory, già mentovato qui sopra, inventò la così detta *Arpa d'armonia*, che ha un suono molto più forte delle arpe ordinarie, egli tentò d'aggiungere una tastatura, la quale produce l'effetto d'un piano-forte in una coll'arpa, e può avere 6 o 7 piedi d'altezza sopra 3 o 9 piedi di lunghezza, e 20 pollici di profondità. Tutte le corde aggiunte sono d'acciaio o d'ottone. — Il Dizzi de' Paesi Bassi ha arricchita ultimamente l'arpa di un altro doppio movimento, mediante il quale ciascuna corda può essere accresciuta successivamente di due semitoni, oppure essendo accordata di un semitono più alto, si può accrescerla o diminuirla di un semitono. — Agli zoccoli si son poi sostituite le rotelle, le quali mantengono il registro delle corde a livello e producono altresì un miglior suono. Verso il 1809 il Reyser de l'Isle ha inventata un'arpa da esso detta *armonico-forte*, nella quale trovansi aggiunte alla solita arpa 34 corde di ottone accordate a due a due, che formano una specie di contrabbasso di 17 semitoni, e queste si suonano col piede mediante 17 tasti, che corrispondono ad altrettanti martelli che toccano le corde. Questo strumento si assomiglia quindi ad un piano-forte coi pedali. — Un medico sassone per nome Pfranger, inventò sul principio di questo secolo un'arpa da lui detta *cromatica*. La sua estensione è di 5 ottave; le corde della scala diatonica sono bianche, e quelle della scala cromatica rossicce. Per suonare questo strumento si richiede un metodo particolare. — Nel xvii secolo era in uso uno strumento chiamato *arpa doppia*, perchè formato di due arpe riunite: esso era stato inventato da un certo Petrini. Molto prima Suca Antonio Eustachio, gentiluomo napolitano, cameriere del pontefice Paolo V, aveva inventata un'arpa a tre ordini di corde. — Il numero delle corde dell'arpa ha variato nelle diverse epoche in più o in meno: oggi le corde sono da

30 a 36. L'arpa è accordata in elafa, e si estende ordinariamente dal *do* del basso sotto le righe al *la* sopracuto. — Questo strumento musicale usitatissimo è stato in questi ultimi tempi assai migliorato dall'abate Gregorio Tarrentin di Venezia, che fabbrica arpe eccellenti, e coi miglioramenti da esso aggiunti si è renduto degno dei premi più cospicui accordati dalla sovrana munificenza all'industria nazionale.

Arpa d'armonia. Vedi Arpa.

Arpa d'Eolo. Sapevano gli antichi che gli strumenti da corda esposti ad una corrente d'aria rendevano da loro stessi un suono. Così pretendono i Talmudisti, che l'arpa o Kinor di Davide toccata a mezzanotte dal vento settentrionale, sonasse da se stessa. Il P. Kircher è l'inventore di uno strumento speciale, in cui l'aria produce questo effetto. Questo strumento consiste in sei od otto corde di minugia, accordate all'unisono sopra un fondo di risonanza di 3 o quattro piedi di lunghezza, e sopra sei od otto dita di larghezza. Si espone lo strumento ad una finestra mezza aperta, aprendo la porta della stanza o un'altra finestra. Tostochè soffia il vento si sviluppano accordi armonici, ad un *crescendo* o *decrecendo* inimitabili. L'estensione dei suoni prodotti nell'arpa d'Eolo comprende, secondo le osservazioni del barone di Dalberg, sei piene ottave, ma se le corde di questo strumento non sono all'unisono nascono dissonanze disgustose. — L'arpa d'Eolo si fa anche con dodici corde accordate all'unisono, salvo quella due estremità che si tengono un'ottava più basse.

Arpa Dital. Vedi Arpa.

Arpa doppia. Vedi Arpa.

Arpeggio. Modo di far sentire successivamente le note di un accordo, particolarmente su strumenti ad arco. Questa parola viene da *arpa*, perchè questo strumento pare abbia il primo dato origipe ai primi arpeggi che si fecero.

Arpinella. Questo istrumento di nuova invenzione è una specie di lira d'Apollo con corde da ambo i lati. Si suona come l'arpa, ed è accordata com'essa: da una parte è il basso, e si estende dal *do* del basso, sotto le righe, al *la* del violino secondo spazio, e dall'altra parte è il soprano, che comincia dal *do* sotto le righe e va sino al *sol* sopracuto. Questo istrumento ha due manovelle in luogo dei pedali. L'arpinella non pare adattata che per l'accompagnamento del canto.

Arpone. Somiglia questo istrumento ad un piano-forte

verticale, armato di corde di minugia, che si pizzicano colle dita: tenero e dolce ne è il suono, e riesce particolarmente nell'*adagio*. L'inventore di esso, Michele Barbici palermitano, morto nel 1799, lasciò questo strumento al suo allievo Baisi.

Articolare. Si è far sentire distintamente le parole nel canto, e riprodurre le note con precisione e nettezza, sia colla voce che collo strumento.

Ascendente. Si dice di un intervallo (*vedi questa parola*), o di una nota la cui destinazione è di risolversi salendo.

Aspirare. Difetto del cantante che consiste nel mettere l'*a* avanti le vocali e talvolta persino avanti alle consonanti.

Assai. È un'aggiunta al *largo*, all'*allegro*, al *forte*, al *piano*, preso nel senso d'aumentativo.

Assieme. Andar *assieme* nell'esecuzione della musica è regolare convenientemente il movimento, il ritmo e le gradazioni del forte e del piano di tutte le parti. Questa parola è presa qualche volta sostantivamente e si dice: in questo pezzo vi fu dell'*assieme*, questo quartetto mancò d'*assieme*.

Assieme (Pezzo musicale d'assieme). Così si chiamò il pezzo di musica vocale e drammatico, in cui vi sono più di una o due voci come *terzetti*, *quartetti*, *quintetti*, ecc. I cori sono anche pezzi d'*assieme*; cionostante si chiamano in generale col loro nome speciale.

Attacca-subito. Questa parola, allorchando precede un pezzo di musica, indica che tal pezzo segue immediatamente il precedente senza la menoma pausa.

Attacco. L'azione di un musico che comincia un pezzo di musica, un passo dopo un riposo, con precisione ed ardore. Nei cori dei teatri vi sono *chiavi d'attacco* che guidano gli altri cantanti, allorchè questi non sono che mediocri musici.

Aubade (franc.). Musica che si eseguisce sotto le finestre di qualcuno all'alba del dì.

Aumentato. Aggettivo che si aggiunge al nome di un intervallo, allorchè la sua nota superiore è alzata od allorchè la nota inferiore è abbassata in virtù del *diesis*, dei *bequadri* o dei *bemolli* (*vedi queste parole*), che non appartengono nè al tuono nè al modo del pezzo musicale o del passaggio.

Aumentazione. Si dice dell'ingrandimento del valore

delle note di un tema o di un soggetto di fuga; genere di artificio di cui si fa uso qualche volta per dar varietà a questo genere di pezzo musicale (*vedi fuga*).

Autentici. Nome di certi tuoni di canto fermo (*vedi questa parola*).

B

Babilonico. Uno dei modi musicali degli Arabi, destinato ad esprimere la gioia, e adoperato comunemente nelle feste. Questo mescolavasi d'ordinario col modo guerriero di quella nazione.

Balafo. Strumento musicale, adoperato comunemente dai Negri della Costa d'oro, e dai viaggiatori nominato indistintamente *balafo*, *ballardo* e *banafio*. Questo è una specie di cassetta armonica, vota al disotto, e che si tiene alta un piede da terra. Al disopra hannovi sette piccole chiavi di legno, disposte come le canne di un organo, alle quali sono attaccate altrettante corde o fila di acciaio, della grossezza di una penna da scrivere e della lunghezza di un piede, che è pure quella dello strumento. Alle due estremità sono due zucche sospese come due bottiglie che ricevono e raddoppiano il suono. Il suonatore seduto in terra, al centro dello strumento, batte le chiavi con due bastoni di un piede di lunghezza, all'estremità de' quali è attaccata una pallottola coperta di qualche stoffa, affinchè il suono non riesca troppo aspro. Il suonatore stesso è guernito lungo le braccia di anelli di ferro, dai quali altri ne pendono ed altri a vicenda, che formano in tutto tre ordini, come pure altri pezzetti dello stesso metallo. Il moto che quella catena riceve dalle braccia, produce una specie di suono musicale, che si unisce a quello dello strumento e forma una specie di rimbombo nelle zucche. Il rumore prodotto da tutto il complesso è grandissimo, e per que' popoli riesce molto armonioso.

Ballata. Canzone la cui origine sale al secolo duodecimo ed il cui uso fu conservato in Inghilterra, in Irlanda ed in Iscozia. Nei manoscritti degli antichi *troubadours* si trovano delle *ballate* e *canzoni da ballo* col canto scritto. Il soggetto della ballata è ordinariamente un passo di storia vera o romanzesca, sviluppata in forma di ode e divisa in parecchie strofe. Le melodie di ballate scozzesi ed irlandesi sono di un carattere melanconico: ve ne sono delle bellissime.

Balletto. Deriva da ballo. Variò il suo significato esatto. Al secolo decimoquinto vi erano balletti composti di balli gravi, di personaggi storici, mitologici ed anche biblici: questi balletti erano eseguiti dai re, dai principi e dai loro cortigiani. Più tardi si ebbero balletti frammischiati col canto; tale era il *ballo comico della royne*, composto da Balthasarini per le nozze del duca Joyeuse nel 1584, dopo vennero i *balletti opera* e *balletti pantomimi*.

Ballo. Anticamente davasi il nome di *ballo* ad un pezzo di musica instrumentale, in cui imitavansi il ritmo e le misure di una melodia inserviente alla danza. Qualunque sorta di strumenti, qualunque carattere di musica si è fatto entrare nel ballo, e anzi si pretende che gli antichi avessero una cura particolare di adoperare strumenti differenti a norma dei nuovi caratteri che su la scena s'introducevano. I diversi pezzi di musica destinati alla mimica, anche tuttora conservano per lo più particolare tessitura, perchè l'andamento delle battute è quasi determinato, e qualunque situazione, qualunque momentanea predominante passione, richiede nuovo ritmo, nuovi motivi, come in oggi si nominano, e cangiamenti di tuoni e di periodi. Quella misura debb'essere imitativa, pingere al vivo le immagini, ed eccitare que' sentimenti che convengono alla circostanza dell'azione.

Banda. Benchè non originariamente italiano, il vocabolo di banda si è generalmente applicato ad un corpo di musica consistente in un gran numero di suonatori d'ogni specie di strumenti da fiato e da percossa, e in Italia si dà anche ordinariamente quel nome ad alcuni strumenti da semplice percossa, come il tamburone, i piatti, il triangolo, ecc. atti a rinforzare all'opportunità i forti ne' varii pezzi delle opere e dei balli. — Adottato questo vocabolo, si distinsero le bande in civiche e militari: le prime erette col consentimento della municipalità di una città o di un borgo, si dedicano alle pubbliche feste, alle processioni, e pigliano i nomi dei luoghi, nei quali sono erette; le seconde trovansi al servizio degli eserciti, e si adoperano nelle battaglie per destare coraggio nei soldati, per rendere più solenni le parate, e talvolta per i pubblici divertimenti. Quindi ogni reggimento ha una simile banda che da esso piglia il nome; quelli della cavalleria sono composte di trombe, di corni e di tromboni clarinetti, oboe, ecc.

Barbiton. Nome di uno strumento musicale degli antichi Greci, del quale l'invenzione si ascrive o ad Alceo o

ad Anacreonte, senza che ben se ne conosca la specie. Orazio è quello che ne fa inventore Alceo; ed egli lo nomina Lesbio; Ateneo invece dice che nominato era altresì *Carmos*, e se ne attribuisce la invenzione o la introduzione ad Anacreonte. Siccome sembra che questo antico strumento dovesse essere da corda, così fu più volte confuso colla lira; il solo Dacier fu d'avviso, che essere dovesse uno strumento non dissimile bensì dalla lira, ma colle corde più grosse.

Barcarola. Canzone del gondoliere in dialetto veneziano. Le melodie sono generalmente piacevoli. Il loro movimento è moderato, in misura binaria e movimenti ternarii.

Bardi. Nome che indica i poeti e i cantori della guerra presso i Germani, i Galli e i Bretoni, tra i quali que' vati, favoraggiati dalla autorità popolare, godevano molta considerazione e molto potere, talmentechè alcuno fu creduto che poeti e ministri fossero al tempo stesso. Alcuni pretendono che i primi bardi non si rendessero noti se non che presso i Celti, e il Freret celtico crede il nome stesso di bardo. Bardo, dice il signor di Saint-Foix ne' suoi *Saggi Storici*, significa in linguaggio bretone un poeta, bardoneg un poema; e nel paese di Galles si nominano ancora bardi alcuni poeti o cantori girovaghi, che vanno di castello in castello o di villaggio in villaggio, cantando gli elogi dei grand' uomini, e accompagnando il canto loro col suono dell'arpa.

Baritono. Specie di voce da uomo tra il basso ed il tenore. Baritono è anche il nome di uno strumento ad arco del genere della viola da gamba che fu inventato verso il 1780 da Carlo Franz. Si chiamava una volta *viola di cordone*. Questo strumento era composto di sette corde di budello che si suonavano coll'arco e di sedici corde d'acciajo che si pizzicavano col pollice.

Barocco. Si applica questo vocabolo anche a quella musica, di cui confusa è l'armonia, sopraccaricata di dissonanze e di modulazioni bizzarre, massime se il canto è duro e poco naturale, difficile la intonazione e stentato il movimento.

Barra di pause. Specie di riga grossa che è rinchiusa nello spazio di due o tre linee del rigo e che rappresenta il silenzio di due o quattro misure.

Barre Musicali. Si dissero in Francia que' tratti condotti perpendicolarmente di misura in misura su le cinque linee delle note, per separare la battuta che finisce da

quella che comincia, formando le note contenute tra le due barre una battuta compiuta, eguale in valore e in durata a ciascuna delle altre misure, tra due barre comprese, sempre che non si cangi il movimento, e queste barre in Italia si dissero *stanghette*. L'uso delle medesime si riferisce alla metà del secolo XVII, giacchè avanti quell'epoca non era la musica sopraccaricata di note semplici e doppie, e quindi non si abbisognava dei segni che oggi distinguono la misura.

Basso. La più grave di tutte le voci. Si dà pure questo nome al *violoncello* (*vedi questa parola*), il quale nelle sue quattro corde, senza uscir del manico, ha presso a poco l'estensione della voce di basso. Per analogia si chiama *basso* la parte meno alta di qualunque genere di musica, quella che serve di basso all'armonia. Per esempio si dice: *io canterò da soprano, voi farete il basso sul violino*, benchè il violino non sia un basso, e non abbia i suoi suoni gravi.

Basso cantante. La parte più grave della musica vocale.

Basso cifrato o Segnatura numerica. Parte di basso indicato con cifre, su cui gli organisti accompagnano l'armonia della musica da chiesa e altre volte serviva all'accompagnamento di qualunque specie di musica sul clavicembalo (*vedi l'articolo seguente*).

Basso continuo. Porzione di basso strumentale, indicata con cifre indicanti gli accordi che debbono suonarsi dall'accompagnatore. L'invenzione di questo genere di musica risale al principio del secolo XVII; lo si attribuisce a Luigi Viadana, compositore italiano. Gli fu dato il nome di *basso continuo*; perchè non era interrotto come il basso vocale. Una volta si diceva *insegnare il basso continuo* per dire *insegnar l'armonia o l'arte dell'accompagnamento*. L'espressione di *basso continuo* non è più in voga.

Basso di viola ossia viola da gamba. Strumento che serviva a far la parte di basso della musica strumentale, prima che vi fosse violoncello (*vedi questa parola*). Dopo l'introduzione di questo strumento nelle orchestre, il basso di viola servì pure per lunga pezza per suonare gli a soli. Era composto di sei corde e qualche volta di sette.

Basso di violino. Una volta si dava questo nome al violoncello, ad un antico basso detto anche *basso da coro*, ed anche al *contrabasso* (*vedi questa parola*).

Basso ostinato. È quel basso il cui soggetto o canto, ristretto ad un piccol numero di battute, viene incessan-

temente ripetuta, mentre le parti superiori prosieguaono sempre variando il loro canto e la loro armonia.

Bastone di misura. Pezzo di legno corto e rotondo, col quale il capo orchestra batte la misura, quando non si serve di violino per dirigere i musici.

Battaglia. È il nome di un componimento musicale, col quale si cerca d'imitare co' suoni lo strepito guerresco e i diversi stati di una battaglia. Molti di questi componimenti si sono voluti mal a proposito adattare al piano-forte, a due flauti e ad altri strumenti; ma riescono essi talvolta di qualche effetto in una grande orchestra.

Battere. In termine di musica dicesi battere la sol-fa, allorchè si distinguono i tempi con movimenti della mano o del piede, i quali ne regolano la durata e rendono nella esecuzione perfettamente eguali in valore cronico tutte le misure. In Italia per la maggior parte si usa di battere la prima e seconda parte della misura, e di segnare le altre col movimento della mano in aria; in Germania ed in Francia si batte soltanto il principio della misura, e le altre parti si indicano con movimenti della mano a destra e a sinistra, questi pure per aria. Non si sa bene dove il Rousseau pigliasse la notizia che gli antichi battevano la musica tutto il rovescio de' moderni, cioè alzando la mano o il piede nel tempo forte, e battendo nel debole. Nulla di questo trovasi certamente nella preziosa collezione dei musici greci del Meibomio, benchè avessero i Greci i battitori di musica detti corifei, i Romani i loro pedarj, e tra Greci si battesse la misura talvolta anche colla mano o con gusci di ostriche, o con altri corpi duri e sonori, che colle mani facevansi battere l'una coll'altra. Diverse sono le maniere di battere la musica presso alcune nazioni: i Cinesi si servono per questo de' tamburi, i Portoghesi nelle danze battono la misura collo scoppiettare delle dita, gli Spagnuoli colle nacchere, gli Ungheresi cogli speroni. I maestri di cappella in Italia battono la musica nelle chiese con un quadernetto di carta, per tutta la durata del suono o del canto; il che porta, secondo gli oltramontani, qualche disturbo; in teatro i primi violini battono la misura col piede. Questi battitori non esistono nella Germania, e nella esecuzione musicale la misura si osserva senza questo mezzo anche da più centinaia di persone. — In linguaggio musicale il *battimento* è tutt'altra cosa; cioè una specie di mordente o di trillo, il quale invece di una nota più alta comincia dalla nota più bassa della principale. Nei

nostri antichi scrittori però il *battimento* valeva quel colpo che si dà nell'aria, nel voler formare il trillo; e quindi si parla di alcuno sì esperto nel battimento de' trilli, che arrecava grande maraviglia.

Battimento. Specie di mordente del canto analogo al *trillo*, il quale invece di una nota più alta cominea dalla nota più bassa della principale (*vedi Battere*).

Battuta. Misura di tempo che dà il maestro della musica battendo a' cantori. I Francesi pigliarono dagli Italiani il nome di *battuta*, indicante la misura del tempo, perchè questa si batte; essi però distinsero la battuta o la misura binaria. Negli spartiti italiani si trovano talvolta le parole *a battuta*, che significano in misura o in canto misurato, allorchè dopo una o più frasi di canto lasciate libere in forma di recitativo, si dee riprendere la misura eguale.

Becco. Parte del clarinetto, che si mette in bocca per suonare questo strumento.

Becco Polacco. Nome delle massime specie della piva.

Bemolle. Carattere musicale che ha a un dipresso la figura della lettera *b*, terminando però al disotto in una punta acuta, e che fa abbassare il tuono di un semituono. Si adopera questo carattere in due maniere, l'una accidentale, allorchè nel decorso di un canto viene collocato a sinistra di una nota, alterando allora la sola nota che tocca, o quelle dello stesso nome che trovansi nella medesima misura; l'altra in chiave, che non è accidentale, ma essenziale al tuono del pezzo musicale, e quindi agisce in tutto il corso del medesimo e sopra tutte le note poste sullo stesso grado, qualora distrutto non sia da un bequadro o dal cambiamento del tuono. — I *bemolli* progrediscono in chiave coll'ordine di quarta in quarta, e se dopo aver adoperato il bemolle accidentalmente o in chiave, la modulazione richiede che la nota bemolizzata si abbassi ancora di un semituono, si adopera il doppio bemolle. Dicesi quindi *bemollizzare* il mettere de' bemolli in chiave, onde cangiare l'ordine o il posto de' semitoni, o anche l'armare una nota di bemolle accidentale, sia per il canto, sia per la modulazione. Queste voci però, come quelle di *bequadro* e simili, benchè originariamente italiane, e passate dalla nostra lingua alle straniere, e principalmente alla francese, non sono ammesse nei dizionari della lingua italiana, e solo trovansi, come termini musicali, registrate nei libri di musica.

Bequadro. Carattere musicale segnato come un *b* qua-

drato, il quale se viene dopo il diesis, lo fa calare di un semituono, e se viene dopo il bemolle, lo fa crescere di un semituono, rimettendo in questa guisa il suono al naturale e primiero suo tuono. Il nome dunque viene indicato dalla figura, perchè consiste in un quadrato con due lineeette perpendicolari, l'una all'insù dalla parte sinistra, l'altra all'ingiù dalla destra. La regola però ammette una eccezione. Allorchè il diesis e il bemolle sono accidentali, il *b* quadro li distrugge finchè non si presenti un altro diesis o un altro bemolle; ma allorchè questi accidenti sono in chiave, il bequadro toglie soltanto il loro effetto relativamente alla nota che precede, e al più anche a quella dello stesso nome, che trovansi nella medesima misura. Anticamente adoperavasi il bequadro solo per distruggere l'effetto del bemolle; non mai quello del diesis, nel quale ultimo caso s'impiegava lo stesso bemolle. Il bequadro si mette per lo più accidentalmente, e si pone in chiave allorchando il pezzo di musica, essendo cominciato con tre o quattro diesis o bemolli, o con un solo, passa in un tuono che ne richiede un numero o minore o nessuno; allora il bequadro figura solo in chiave, allo stesso posto ove si è operato il cangiamento di tuono.

Bergamasca. Specie di danza e d'aria di ballo, che era in uso nel secolo passato, e che trovasi in molte raccolte di suonate di violino e di liuto di que' tempi.

B fa. Con questo nome venne distinta la quarta naturale di *fa*, che in oggi si chiama *si bemolle*.

Bianca o Minima. Una delle figure della notazione. La sua durata nella misura è la metà di una semibreve (*vedi questa parola*), è doppia della semiminima e quadrupla della croma. Appartiene alla divisione binaria della misura.

Bicinio. Nome che talvolta si è adoperato invece di *a due*, e si è dato ancora ad alcuni piccoli pezzi di musica scritti per due corni o per due trombe.

Bietta. Si dice in termine musicale un pezzetto di legno o d'avorio collocato alla parte inferiore della bachetta degli strumenti da arco, fermato con una vite, in cui riposano i crini che si tendono colla medesima. Questo vocabolo è certamente derivato da quello di *bietta* dei legnaiuoli e costruttori di navi.

Bimmolle. Gli antichi scrittori italiani usarono questo termine musicale invece di *bemolle*; come in oggi si scrive e valeva anche per essi semituono o scemamento della

metà di una voce. Il Burchiello accenna per *bimmolle* la solfa degli Ermini.

Binaria (*Misura*). Divisione della durata musicale in tempi pari, cioè per 2, o pei multipli di 2, come 4, 8, 16, ecc. Le misure binarie sono di due specie; la prima comprende quelle le cui divisioni di ciascun tempo sono anche binarie, come $\text{C} \frac{2}{4}$ e $\frac{2}{8}$. L'altra specie comprende le misure binarie a tempi ternarii come $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$.

Binario (*Tempo*). Porzione della misura che si suddivide in numeri pari, cioè per due o i multipli di due.

Bis. Vocabolo latino che significa *due volte* e che si usa nella musica sia per far ricominciare un'aria, quand'è finita, gridando *bis* a colui che l'ha cantata, sia per dinotare in un pezzo di musica che uno stesso tratto di canto deve eseguirsi due volte consecutivamente, ed in allora il *bis* viene sovrapposto al tratto di canto rinchiuso fra qualche segno, affinchè l'esecutore sappia dove comincia ed ovè finisce.

Bischero. Nome di quel pezzetto di legno applicato nel manico degli strumenti da corda, e mobile, al quale s'aggirano le corde, onde girandolo si ottenga la maggiore o minor tensione delle medesime.

Biscroma. Figura di una nota che rappresenta un suono di durata eguale al sedicesimo di una semibreve, e che porta due tagli a rampini alla gamba.

Bissex. Strumento del genere delle ghitarre, inventato nel 1770 da un musico parigino, per nome Vanhoeke. Questo strumento era composto di dodici corde, e la sua estensione era di un'ottava e mezza.

Bocca. Nome che si dà all'apertura orizzontale praticata al basso di una canna d'anima dell'organo, immediatamente sopra la saldatura del piede. L'aria introdotta nel basso della canna si frange sul labbro di questa bocca e produce il suonò. Si divide il registro d'organo in due specie; le canne a bocca e canne a lingua. Le canne di lingua non hanno bocca; l'aria, messa in vibrazione dal tremore della linguetta di metallo, percorre tutta l'estensione della canna; e sorte per la sua estremità superiore.

Bocchino. È un piccolo emisfero concavo di metallo, d'avorio o di legno duro, forato nel mezzo, che serve per suonare il corno, il trombone, il serpentone, ecc.

Bolero. Aria spagnuola che serve nel tempo stesso di canzone e danza. Quest'aria è spesso in modo minore e il

suo ritmo è in misura ternaria. Quest'aria s'accompagna colla ghitarra. In Ispagna vi sono moltissimi di questi boleros.

Bombarda. Così chiamasi negli organi il registro di canne a lingua, aperto di 16 ed anche di 32 piedi, che si introdusse ad imitazione dello strumento detto bombardo, che serve di ottava bassa al principale.

Bombardo. Il bombardo era uno strumento da fiato di legno, di cui facevasi grande uso ne' secoli passati. Esso si assomigliava in parte all'oboe, aveva sei fori per le dita e varie chiavi; e una specie di scatola con un foro per l'imboccatura. — Di questo strumento vi avevano molte specie: 1° il *bombardone* della lunghezza di circa 5 braccia con 4 chiavi; 2° il *bombardo* che aveva parimente 4 chiavi e un'estensione del *do* basso sotto le righe, e il *do* basso sopra le medesime; 3° il *bombardo basso* o tenore coll'estensione del *sol* basso prima riga, al *sol* violino seconda riga; 4° il così detto *nicolo*, che si estendeva dal *do* basso o tenore, colla estensione del *sol* basso prima riga, al *sol* violino seconda riga; 5° il *bombardo piccolo* pure con una sola chiave ed un'estensione dal *sol* violino sotto le righe al *re* quarta riga; 6° finalmente il *bombardo soprano*, ovvero *piffero pastorale* detto dai Francesi *chalumeau*, tuttora adoperato in qualche paese, il quale ha una sola chiave, e si estende dal *fa* violino secondo spazio al *la* acuto: alcuni hanno anche due chiavi, e allora lo strumento va sino al *do*. — Si pretende che questo strumento antico, di suono ruvido e strillante, abbia dato origine al nostro oboe. E duopo però avvertire, che il *chalumeau* de' Francesi, col quale si traduce il vocabolo *avena* di Virgilio e degli altri scrittori latini, si applica a qualunque specie di tubo voto fornito di fori laterali o di buchi, ed atto in questo modo a rendere qualche suono.

Bombo. Nell'antico linguaggio musicale indicavasi con questo vocabolo tanto in Italia quanto in Francia, dove probabilmente dall'Italia era passato, la ripetizione di una nota su lo stesso grado: per esempio invece di sostenere il *do* nel valore di una minima, si faceva sentire otto volte come se vi fossero otto semicrome. — I Francesi dicono diffatto che gl'Italiani sotto quel vocabolo intendono la ripetizione di una nota su lo stesso grado, ed aggiungono che la voce forma il *bombo* con dolci inflessioni della gola, gli strumenti da fiato lo fanno coll'aumentare alcun poco

il volume dell'aria a ciascuna nota breve, e gli strumenti da corda o da arco lo fanno appoggiando alcun poco l'arco a ciascuna divisione. — Il bombò forma per la voce e per gli strumenti ciò che il tremolio fa per l'organo, e altre volte nominavasi *tremolo* questo raddolcimento della voce. Ora più non si usa quel nome, ma la cosa rimane; e si segna con tante note differenti a piacere, tutte di eguale valore e tutte legate insieme con una linea al disopra; si aggiugne anche talvolta un punto al disopra di ciascuna nota.

Bordone o falso Bordone. In Italia anticamente chiamossi una modulazione continuata di più voci che si fa col porre diverse voci su la stessa corda. Dissero quindi gli antichi nostri scrittori tenere bordone o fare bordone, in significato di cantare, a quella maniera che oggi direbbersi fare il contrappunto. Nel Purgatorio di Dante si legge: Ma con piena letizia l'ore prime, Cantando riceveano intra le foglie, Che tenean bordone, cioè canto fermo. — Quindi *bordonizzare* presso i moderni fu detto il cantare in contrappunto rozzo, o sia con un andamento di terze o seste. — Ma il nome di bordone si dà ordinariamente nell'linguaggio moderno di musica alle canne o corde degli strumenti, che danno sempre lo stesso suono nel grave, come nella piva: — Bordone nell'odierna musica chiamasi anche registro d'organo di 16 o anche 32 piedi. Anticamente intendevasi sotto questo nome la corda più grave degli strumenti da arco.

Bourrée. Aria di ballo a due tempi che trae sua origine dall'Alvernia, e che una volta si ballava anche alla Corte. Ha due parti ognuna di otto battute e comincia con una semiminima in levare.

Bouserik. Nome di uno dei modi musicali arabici; nel *Dizionario delle Arti* del Mitlin si accenna che i compositori (probabilmente Arabi) ne fanno uso per i passi più difficili ad eseguirsi nell'arte loro.

Bouzzouk, Bouzrouth o Bovzurk. Così è detto un altro dei dodici modi principali della musica araba. Il carattere di questo modo musicale è quello della tristezza, e i Turchi ne fanno uso in alcune delle loro canzoni, che sono una specie di romanzi amorosi, e nelle preghiere per i defunti.

Branle. Aria di danza francese in uso nel secolo decimosesto e decimosettimo. Ve ne era di due generi, l'uno, originario del Poitou, era allegrissimo ed era del genere

del rondò, lo si ballava in circolo; l'altro meno vivo prese origine dalla Bretagna.

Bravo. Benchè non ammesso in alcuno dei migliori Dizionarii della lingua, si è tuttavia formato, e i Francesi ed altre nazioni hanno da noi pigliato l'addiettivo *bravo*, sorta di esclamazione che esprime l'ammirazione dovuta ad un artista, attore, attrice o dilettante, che si distingue nell'arte musicale.

Bravura. Si disse aria di bravura, genere di bravura per significare un'aria o un genere opposto al semplice e cantabile. Talvolta si usò ancora il vocabolo di bravura per indicare abilità, eccellenza nell'arte. — I Francesi danno il nome di aria di bravura a quella in cui si trovano alcuni passaggi di una certa estensione composti di note rapide che la voce eseguisce su di una sola sillaba, e destinati d'ordinario a far risaltare l'abilità del cantante. Essi pigliarono dall'Italia questo significato dal vocabolo *bravura*, e il vocabolo stesso, come pure quello di *bravo*, di cui si disse più sopra. L'*aria di bravura* è dunque quella che esige e che prova in un musico l'abilità e l'eccellenza nell'arte, benchè alcune di quelle arie servano anche all'espressione. In origine le arie che procedono lentamente, erano talvolta troncate da gorgheggi o da tratti di bravura, ora generalmente le arie di bravura sono d'un movimento assai vivace; e in queste i gorgheggi contribuiscono sovente all'espressione della gioia, della speranza, ed anche del coraggio, della collera, delle minacce. Ma affinchè i gorgheggi non distruggano, ma eccitino l'espressione delle passioni; è duopo che l'attore sia agitato da una passione forte e vivace, onde i trilli e i gorgheggi riescano verisimili e naturali. Si sono fatti alcuna volta grandi rimproveri ai compositori italiani relativamente all'uso eccessivo o all'abuso che questi facevano delle arie di bravura, ma poco a poco si è adottato il loro costume.

Breve. Un uso particolare si fece della parola *breve* nel linguaggio musicale nel quale applicossi a una nota o a un carattere di tempo, ossia due semibrevi. — Il *breve* propriamente in questo significato è una figura di note rappresentate da un quadrilungo. In oggi si adopera talvolta in fine delle fughe ed altri pezzi, massime di musica sacra. Solo anticamente la breve nel così detto *tempo perfetto* aveva il valore di tre semibrevi, e quello di due nel *tempo imperfetto*. — I Francesi attribuiscono agl'Italiani

l'aver dato il nome di breve a quell'antica figura di note, che essi ora chiamano *quadrato*. Lasciando essi da parte la denominazione di tempo perfetto o imperfetto, dicono che vi avevano due sorta di brevi, cioè la breve diritta o perfetta, che dividevasi in tre parti uguali o tre semibrevi nella misura tripla, come sopra si è detto, e la breve alterata o imperfetta, che dividevasi in due semibrevi nella misura doppia, e indicavasi col segno di C colla stanghetta; soggiungono ancora che gl'Italiani detta avevano *alla breve*, la misura rapida a due tempi della quale ancora si fa uso in qualche musica di cappella. — La *breve* per i Francesi in generale è una nota che passa due volte più rapidamente di quella che la precede, donde segue che la nera è breve dopo una nota bianca punteggiata, e anche dopo una nera egualmente punteggiata. Ma essi non chiamano *breve* una nota che vale la metà della precedente, e quindi la nera è una breve dopo la bianca semplice, a meno che non si tratti di sincope, diversamente però osservandosi questa regola nel canto fermo, nel quale la breve vale la metà della lunga, affine di corrispondere esattamente alla quantità delle sillabe. Si aggiugne anche talvolta alla lunga una piccola coda per distinguerla dalla breve che non ne ha alcuna; mentre nella musica la nota rotonda che non ha alcuna coda, è il doppio della bianca che ne ha una piccola. — Nelle antiche musiche trovansi talvolta scritta la parola breve in avverbio, al di sopra della nota che termina una frase o un'aria, per significare che quella finale, invece di durare tutto il tempo del suo valore, debb'essere troncata da un suono certo e rapidissimo. Ora però non si fa più uso di quella parola, giacchè ora più non mancano i segni per rappresentarla.

Brioso o con brio. Espressione che si aggiunge qualche volta alla parola *allegro*, e che indica aumento di prestezza in questo movimento.

Buccina. Strumento militare antico da fiato, secondo la *Crusca*, i compilatori della quale non osservarono che il buccino è una chiocciola turbinata di molte specie, le quali tutte sogliono aver il cono acuto e la bocca larga, e che queste conchiglie furono le prime adoperate per suonare, massime dagli antichi pastori, e diedero quindi origine alla tromba formata su quello stesso principio. — La *buccina* che si usa, o piuttosto che si usava nella musica militare moderna, è una specie di trombone, con un pa-

diglione tagliato a guisa di gola di serpente. Questa forma pittoresca per l'occhio, ora generalmente abbandonata, doveva nuocere essenzialmente ai risultamenti dello strumento, il cui suono era più sordo, più duro, più secco di quello del trombone.

Bugle Horn. Tromba a chiavi di cui si fa ora uso nella musica militare ed anche nell'opera. Si attribuisce l'invenzione della tromba a chiavi a Werdinger, musico di camera dell'imperatore d'Austria. Ciò nonostante generalmente si crede che Halliday, fabbricante di strumenti di ottone a Londra sia l'inventore del *bugle-horn* a sei chiavi.

Burbelino. Secondo alcuni scrittori era questo uno strumento di musica degli Ebrei, nominato da altri *barbalino*, *curbalino* e anche *surbalino*. Può credersi che con que' nomi s'indicasse un antico strumento musicale di quella nazione, ma non mai che l'origine di quel nome possa dedursi dalla parola *crembala*; che non è essa medesima in origine ebraica.

Burletta. Nome che si dà ad una specie di operetta comica o farsa messa in musica.

C

C. Questa lettera posta sul principio di un pezzo di musica indica che la misura si deve dividere in quattro movimenti. Se il **C** è attraversato da una linea verticale indica che la misura si deve dividere in due movimenti. Quest'ultima specie di tempo si dice anche tempo *a cappella*.

Cabaletta. Cantilena di un ritorno periodico e di un movimento animato che si pone alla fine delle arie, dei duetti e di altri pezzi d'opera. La cabaletta stabilita ordinariamente su una di queste forme di convenzione è un mezzo di cui i compositori della scuola odierna talvolta abusano per far sentire il fine di un pezzo musicale e provocarne gli applausi.

Cacofonia. Unione discordante di voci mal riunite.

Cadenza. Siccome la musica ha le sue frasi, le sue porzioni, i suoi periodi, ecc., così dal cadere o dall'abbassare il suono della voce naturale nella declamazione al termine di un senso compiuto del discorso si trasse il ter-

mine musicale di *cadenza*, equivalente a riposo o respiro, come una pausa si fa nella declamazione più o men lunga dopo compiuta la proposizione. Questa è l'origine della cadenza musicale per coloro che la musica riguardano come un discorso più o meno esteso, altri però vorrebbero derivarlo dal costume degli antichi che facevano sempre passar la dominante della voce principale una quinta in giù nella tonica e non mai una quarta in su. — Due cadenze principali si conoscono: la prima su la tonica che termina il senso musicale, e si chiama *cadenza perfetta* o *finale*, la seconda sulla dominante, detta *imperfetta*, *irregolare* o *semicadenza* che sospende il senso musicale senza terminarlo. La prima chiamasi da alcuni *cadenza armonica*, perchè ha una progressione fondamentale di quinta in giù o quarta in su a differenza della cadenza *imperfetta* o *aritmetica* che ha la progressione fondamentale di quinta in su o quarta in giù. — *Cadenza* dicesi pure una fantasia libera che il suonatore di concerto o il cantante fanno sentire al termine del pezzo musicale, ove la cadenza della tonica viene formata sull'accordo di quarta e sesta, mediante una così detta corona o fermata. — Il compositore con questo dà occasione al cantante e particolarmente al suonatore di concerto d'improvvisare il contenuto principale del componimento secondo il suo individuale sentimento a guisa di fantasia, tenendo sempre in mente l'idea principale del pezzo e concatenando colla maggiore brevità possibile le sue idee principali.

Cainorfica. Strumento a tasti inventato da non molti anni da Röllig a Vienna. Esso ha la forma di un'arpa grande, la qual sembra star ritta in un positivo. Ogni corda ha un arco da cui viene intonata tosto che il dito percuote il tasto alla medesima corrispondente; tutti gli archi però dello strumento si muovono mediante la pressione del piede. La tastiera è simile a quella del pianoforte: i suoni medii sono i più aggradevoli, e somigliano a quelli del violoncello: il maneggio però della cainorfica è assai difficile, dovendosi mettere in azione le mani e i piedi.

Calante. Nel linguaggio musicale dicesi di un tuono che cala; e calare si dice quando l'intonazione di un cantante o di un suonatore resta più bassa di quello che essa dovrebbe. Distinguono alcuni scrittori in *naturale* o *accidentale* la cagione di tale difetto; nel primo caso questo è quasi incorreggibile.

Calascione. Specie di liuto che porta due corde, il cui corpo è assai piccolo ed assai lungo il manico. I Napoletani fanno molto uso di questo strumento.

Calcolo. Anche i musici fecero uso del vocabolo di *calcolo*. Sebbene più non si faccia consistere se non che in calcoli tutta la teorica musicale, come altre volte facevasi, sul supposto che l'espressione e la bellezza dell'arte basate fossero sui matematici rapporti de' suoni; tuttavia la parte fisica detta anche *acustica*, e la matematica detta da alcuni *canonica*, servono tuttora quali scienze ausiliarie nella musica. L'*acustica* è in qualche modo per l'orecchio ciò che l'*ottica* è per l'occhio; e il maggior vantaggio che la musica ne ottiene, si fonda sulle scoperte della simpatia dei suoni che costituisce la naturale fonte degli accordi. La canonica pure ha servito a rettificare le moderne scale, ed il sistema che se n'è composto, senza parlare della sua indispensabile necessità nell'arte di fabbricare gli strumenti musicali, della quale è il vero elemento.

Campana. Strumento composto di una lega di rame, di stagno e di zinco il cui suono si propaga lungi, e che si fa risuonare mediante un pezzo di ferro sospeso fra le interne pareti, o battendovi sopra con un martello. Le grosse campane si sospendono ordinariamente alla sommità dei campanili affinchè esse agitino l'aria con maggior facilità e trasmettano il suono più lungi. Presso gli antichi si hanno notizie assai incerte della esistenza delle campane. Pare che questo strumento sia stato, se non inventato almeno primamente introdotto fra noi da san Paolino da Nola in Campania, vissuto intorno al v secolo. Fu particolarmente nel secolo x e xi che si propagò generale l'uso delle campane in Italia, e quindi in Alemagna, in Francia ed in Olanda. Sarnelli parla di una ingente campana esistente in Erfurt nel 1497 del peso di 25,040 libbre. A Mosca nel 1737 fu gittata una campana del peso di 400,000 libbre, ove esiste spezzata; questa campana, per un incendio che arse l'immenso congegno di travi che la sosteneva, cadde, spezzandosi da un lato, e giace tuttavia nel luogo stesso in cui sprofondò.

Canaria. Fu detta anticamente in Italia un'aria ed una sorta di ballo che poteva accompagnarsi col canto. *Canaria* fu detto anche dai Francesi una specie antica della giga in tempo $6/16$, ed eseguita con un po' più di moto.

Cannè d'organo. Tubi di legno, di stagno o di un mi-

scuglio metallico detto *stoffa* (*étouffe*), che danno suono allorchè vi s'introduca il vento dei soffietti (*vedi cap. XV*).

Canone. Significa metodo o regola per determinare i rapporti degli intervalli. Gli antichi Greci, a fine di misurare il suono, adoperavano uno strumento accordato ad una sola corda, divisa da ponticelli mobili o immobili in distanze fisse, cosicchè pizzicando la corda sentivasi il suono della metà, ora della terza, ora della quarta parte di essa. Tale strumento veniva detto *canone*; ai di nostri è detto *monocordo*. Tolomeo intitolò *Canone* il suo libro sui rapporti di tutti gl'intervalli armonici, e *sectio canonis* dicevasi la divisione del monocordo per tutti gl'intervalli, come pure *canone universale* fu appellato il monocordo così diviso e la tavola da cui era rappresentato. — Presso i moderni, la parola *canone* talvolta è presa nel senso degli antichi, e talvolta indica una specie di componimento musicale, in cui le varie parti si fanno sentire successivamente, imitando rigorosamente ciascuna l'antecedente e senz'interruzione dal principio sino al fine. Ciò dicevasi altre volte *rota*, e quindi *fuga*. Il canone moderno fonda sulla imitazione: e però sonvi di essi altrettanti generi, quanti ve ne sono nell'*imitazione* (*vedi*). [Sebbene il canone sia sempre una composizione a più voci, tuttavia, poichè ogni singola parte eseguisce successivamente il medesimo canto, non si suole scrivere di esso che una sola parte, e s'indica la sopravvenuta delle altre con un segno convenzionale. In tal caso dicesi *canone chiuso*. Quando se ne scrivono tutte le parti in partitura, dicesi *canone aperto* o *risolto*. Il canone può essere *finito* o *infinito*. È finito quando è conchiuso da una tendenza comune a tutte le parti che lo compongono; e infinito quando è siffattamente contestato, che le parti possono ripigliarlo da capo senza interruzione quante volte si vuole. — In alcuni canoni le voci imitansi all'unisono; quando però l'imitazione facciasi in un altro intervallo, per esempio, nella terza sopra o sotto, bisogna immaginarsi un'altra chiave, atta a produrre la trasposizione conveniente. — Il canone *circolare* è quando l'imitazione modula in un altro tuono, e producendo così la cantilena dodici volte, si percorre il circolo dei dodici tuoni. — I canoni *enigmatici* sono quelli in cui si tralasciano i soliti segni convenzionali indicanti l'entrata delle parti, a fine d'esercitare la perspicacia dei contrappuntisti; e gli antichi adoperavano pure a que-

st'uopo parole enigmatiche, frasi latine, o siano *motti*, i quali ne contenevano la chiave. Il ritrovato della ripresa dicesi *soluzione*. Finalmente i canoni sono atti a ricevere varie soluzioni, e allora diconsi *palimorfi*; nel canone a sospiro le voci s'imitano vicendevolmente dopo un quarto di battuta. — I canoni si eseguiscano nella seguente maniera: la prima parte canta l'intera cantilena del canone sino al primo dei seguiti detti di sopra; sottentra quindi la seconda, eseguendo la stessa cantilena per intero, mentre la prima prosegue il canto compreso fra il primo e il secondo segno di ripetizione, e così di seguito.

Canone aperto. *Vedi Canone.*

Canone a sospiro. *Vedi Canone.*

Canone circolare. *Vedi Canone.*

Canone chiuso. *Vedi Canone.*

Canone enigmatico. *Vedi Canone.*

Canone finito o infinito. *Vedi Canone.*

Canone polimorfo. *Vedi Canone.*

Canone universale. *Vedi Canone.*

Cantabile. Questo vocabolo indica in generale una melodia di un carattere dolce e grazioso, e di un movimento lento.

Cantante o Cantore. È colui che esercita l'arte musicale mediante la voce umana. Si hanno cantanti di *soprano*, di *mezzo soprano*, di *alto*, di *tenore*, di *baritono* e di *basso*. Si dividono pure i cantanti in quelli di *teatro* e quelli di *chiesa*. I primi si dicono *attori o parti* allorché rappresentando finti personaggi, uniscono al canto l'azione, e si dividono pure in due classi, cioè di *primi o prime*, *secondi o seconde*, in *supplementi*, cioè quelli che rimpiazzano le prime parti nella loro assenza, ed in *coristi e coriste*. I secondi cantanti dividonsi: 1° in *Cantanti di canto figurato*, i quali si chiamarono poi *cantori*, o *musicisti della cappella*, e sono anch'essi *primarii*, *concertanti* e *cantanti di ripieno*; 2° in *Cantanti di canto fermo* del Capitolo, e si chiamano *coristi* perchè cantano nel coro ossia presbitero.

Cantata. Questo vocabolo ha due significati. Il primo indica un piccolo poema messo in musica, composto di recitativi d'arie, di duetti, ecc.; in questo senso la cantata appartiene ai concerti. L'altra specie di cantata è un genere d'opera o d'oratorio che si rappresenta qualche volta in iscena, e che richiede un gran numero di cantanti, coristi ed instrumentisti. *La creazione del mondo* di

Haydn è una cantata. Pare che le cantate siano state primamente inventate nel 1653 dalla veneta Barbara Strozzi; abbiamo però i primi embrioni di questo genere di musica in Loretto Vettori soprano, nel 1622; e forse ancor prima di lui, nel 1648, in G. L. Pogliaschi cantore nella cappella pontificia.

Cantatrice. (*Vedi Cantante*). Riguardo alla voce le cantatrici dividonsi in *soprano* e *contralto* (*vedi queste voci*).

Cantico. Inno religioso: I cantici fanno parte della liturgia della religione riformata. Le loro melodie variano secondo le nazioni, lingue, e gli usi particolari di ciascuna chiesa. I cantici della Chiesa inglese non sono i medesimi che quelli della religione luterana. La Chiesa cattolica non ammette che sette cantici; i tre principali sono quelli della Vergine (*Magnificat*), che si canta ai vespri; quello di Zaccaria (*Benedictus*), e quello di Simeone (*Nunc dimittis*), e finiscono colle complete. — Rispetto ai cantici in uso in alcune congregazioni, e che sono scritti in lingua volgare, non si trovano nè nel Graduale, nè nell'Antifonario. Si cantano sopra arie di canzonette o di opere.

Cantilena. Dice lo stesso che melodia, pensiero musicale, ecc.

Cantino. La corda più acuta del violino o d'altri strumenti.

Canto. Emissione di suoni diversamente modificati della voce umana e degli uccelli; il canto è nella specie umana istintivo; ma perfezionandone l'organo della voce per mezzo dell'esercizio se ne fece un'arte. Quindi il canto è naturale quando è l'espressione involontaria, libera e spontanea di un sentimento, ma diviene un'arte allorchando le sue forme e le sue combinazioni tendono a produrre effetti premeditati, seguendo determinati principii. Questi principii sono necessariamente di una natura complessa, perocchè il canto consiste nell'unione delle due arti: la musica e la poesia, le quali si ricongiungono strettamente per formare una sola produzione artistica. Quest'unione fa sì che il canto sia ad una volta la più bella, la più efficace di tutte le arti, come pure la più antica, perocchè esisteva già cogli stessi caratteri nelle età più remote, in cui i poeti che erano musici al medesimo tempo, vennero appellati *cantori*. L'arte del canto, cui l'uman genere debbe la sua civiltà primitiva, esisteva di fatto anteriormente alla poesia e alla musica che ne sono

gli elementi, la separazione dei quali diventò soltanto necessaria in seguito ai progressi dell'arte. Questa separazione non fu dunque un passo retrogrado come alcuni pretendono. A' dì nostri il canto esige per lo più il concorso di tre artisti; vale a dire il poeta, per le parole, il compositore per la musica ed il cantante per l'esecuzione; ed è evidente che solo per questo triplice concorso l'arte musicale potè giungere a sì alto perfezionamento. Il poeta può sentire tutta la magia degli accenti musicali; il compositore ed il cantante possono e debbono elevarsi fino all'altezza del concetto del poeta, ma è quasi impossibile che un solo individuo sia nel tempo stesso e al grado medesimo di perfezione poeta, compositore e cantante. Il canto chiamasi *sacro* od *ecclesiastico* quando i suoi tuoni si uniscono a parole religiose; quando portano verso il cielo la parola del credente, i rendimenti di grazia dell'uomo felice o le suppliche dell'uomo che soffre. Il canto è *profano* quando dipinge l'amore, la gioia, lo sdegno, quando è il linguaggio della passione.

Canto. E qualche volta sinonimo di *melodia*, ed in questo senso si dice *bei canti, canti senza grazia*.

Canto ambrosiano. È quel canto fermo introdotto da sant'Ambrogio ad imitazione del canto della Chiesa orientale, e vige tuttora assieme al ritmo della diocesi di Milano.

Canto gregoriano. Canto ecclesiastico promosso e regolato da san Gregorio nel secolo vi. Questo canto è quello di cui si fa uso nella maggior parte delle chiese cattoliche. Egli differisce dal canto ambrosiano in alcune particolarità di forme piuttosto che di tonalità. Nella sua origine il canto ambrosiano era ritmato, il canto gregoriano non lo era.

Canto fermo. Vocabolo di cui si fa spesso uso nella musica, il quale dal principio del secolo xvii fino al tempo in cui il contrapunto esercitavasi dietro regole determinate, non significava altro che il canto ecclesiastico introdotto da san Gregorio ne' così detti otto tuoni ecclesiastici che erano i primi quattro modi autentici e plagali degli antichi Greci. Dall'uso dell'armonia in poi si dà tal nome anche negli esercizi del contrapunto a quella parte che viene prescritta allo scolaro onde vi ponga sopra o sotto una o più altre parti.

Cantore. Quegli che canta al leggdo di chiesa il canto fermo degli uffici.

Canzone. Poema lirico unito a melodia che ognuno può

cantare senza aver imparato l'arte del canto. Tale melodia non deve aver quindi nè grande estensione di suoni, nè intervalli difficili ad intuonarsi, nè molti abbellimenti, ecc.

Canzonetta. In oggi non è che una piccola fantasia lirica messa in musica, che non ha niente di ricercato nè per l'oggetto, nè pel maneggio.

Capo musica. Nome di quegli che dirige un corpo di musica militare.

Capo orchestra. Colui che dirige in persona un'orchestra, e che noi chiamiamo *primo violino*.

Capo tasto. Piccolo pezzo d'avorio o di legno duro posto all'estremità superiore del manico degli strumenti a corde pizzicate o ad arco, che serve di punto d'appoggio alle corde, e che le alza in modo ch'esse non tocchino sul manico.

Cappella. Si dice della riunione de' musici che eseguiscano musica in una chiesa od in una sala di corte. Donde la *cappella pontificale*, *cappella reale*, ecc.

Capriccio. Pezzo di musica di uno stile libero, ed il cui piano non è determinato, in cui i sentimenti s'incrociano in maniera bizzarra, ed in cui l'autore lascia libero sfogo alla sua fantasia.

Carattere della musica. Si dice del genere d'espressione che il musico dà alla sua composizione, e della convenienza dello stile rispetta l'oggetto che si è proposto. Si dice *musica di buon carattere*, di un *gran carattere*. Alorchè si tratta di musica leggera e piacevole si fa piuttosto uso del vocabolo stile, e si dice *musica di uno stile grazioso ed elegante*.

Caratteri musicali. I caratteri musicali propriamente detti sono le note che servono per indicare i suoni de' diversi gradi; vi sono però ancora molti altri segni che nella musica s'impiegano onde indicare le *chiavi*, gli *accidenti*, i *tempi*, le *riprese*, le *legature*, le *punteggiature*, ecc. (vedi queste voci). Guido d'Arezzo immaginò le linee e i segni particolari che a noi vennero sotto il nome di *note* (vedi), e che sono oggidì i caratteri musicali universalmente usati.

Carillon. Questa parola francese significa: 1° Uno strumento in cui certo numero di campane di grandezza varia disposte ed accordate in ordine diatonico, o diatonico cromatico forma un'estensione di un'ottava e mezzo fino a tre ottave. I martelli producono il suono, o col mezzo di una tastiera a guisa di cembalo, ovvero mediante un cilindro messo in moto da pesi; 2° Significa pure lo stesso

pezzo che si eseguisce su tale strumento. Il Carillon trovasi anche 4° negli organi come registro e come piccole cembali che si usa talvolta nei teatri; 2° nelle pendule, negli orologi, nelle tabacchiere. Ma questi ultimi si compongono in luogo di campane, di un pettine metallico che ne fa la vece, ed il cui suono è ancora più piacevole.

Castagnette o Nacchere. Strumento d'origine spagnuola composto di due piccoli pezzi d'legno duro concavi in forma di conchiglia. Queste conchiglie si attaccano alle dita per mezzo di una cordicina che li riuniscono. Si battono le une contro le altre battendo la misura, e qualche volta agitandole rapidamente.

Castrato. Cantante di soprano, o contralto, che nella sua infanzia fu privato degli organi della generazione, affinchè serbasse sempre una voce acuta da ragazzo, mentre infatti la voce si conserva tale e quale era al momento in cui viene fatta quell'operazione. La voce di questi cantanti ha un timbro ed un accento molto più penetrante che le voci delle donne. L'origine di questa inumana costumanza risale alla più alta antichità; ma l'uso che se ne fece per la musica pare non vada oltre il secolo xv. Nel 1569 la cappella dell'elettore di Baviera possedeva 6 castrati; il primo castrato ammesso alla cappella pontificia pare fosse un prete Girolamo Rossini di Perugia, nel 1604. La maggior parte de' gran cantanti del secolo xviii, come Senesino, Farinelli, Cafarelli, Guadagni e Marchesi furono castrati. Crescentini e Veluti furono gli ultimi che si acquistassero grande fama. Si tollerava una volta nello Stato romano l'operazione della castrazione; essa era assai frequente a Macerata; è ora severamente proibita.

Catacustica. Scienza dei suoni ripercossi, d'onde deriva quella della costruzione delle sale degli spettacoli e de' concerti.

Cavatina. Aria che canta un attore allorchè per la prima volta compare in iscena in un'opera. Le cavatine erano una volta aria di un sol movimento senza riprese; oggidì sono spesso composte di un recitativo e di due o tre movimenti alternativamente lenti e vivi.

Celestino. Un certo Walker inventò quarant'anni sono, uno strumento di tal nome. Era questo un piano-forte guernito di un cordoncino di seta, il quale correva in linea retta sotto le corde, messo in giro da una pedaliera mediante una ruota. Sotto questo cordone vi stava una girella di ottone, per ogni tasto che stringeva il cordone

a due corde dello strumento producendone un suono sostenuto ed anche un crescendo e decrescendo.

Cembalo. Il cembalo è uno strumento musicale che risulta di una cassa e di una tavola armonica sulla quale stanno tese le corde. Di solito le laminette incollate sui tasti sono di osso di bue, per quei tasti che appartengono al genere diatonico, d'ebano per i tasti cromatici. Dietro a questi tasti havvi un'assicella stretta e massiccia di legno di tiglio, il cui ufficio è di regolare l'innalzamento dei salterelli, e quindi il minore o maggiore abbassamento dei tasti. Perchè non si senta l'urto dei salterelli contro questo travicello o sbarra che dir si voglia, vien essa munita per di sotto di due o tre striscie di panno. Lo scheletro interno su cui si regge tutto il corpo del cembalo è di legno d'abete o di tiglio; di quercia sono i due cavalletti del diapason, non che gli altri che si trovano presso a' pironi, avvertendo che il cavalletto dell'ottavo, oltre all'essere molto più basso, accostasi più dell'altro ai pironi. Chiamasi somiera quella parte del cembalo alla quale vengono applicati i pironi, e suolsi fare di un legno assai duro, perchè non abbia a cedere alla compressione delle corde, ed è posto aderente ai due lati con molta solidità, perchè resista alla loro tensione. I registri e le guide interiori, ad impedire lo strepito dei salterelli, sono muniti di pelle. Secondo che la tavola è più o meno resinosa e soggetta alle variazioni dell'atmosfera, il suono riesce più o meno risoluto, netto, argentino. Però nella fabbricazione dei cembali è da aversi grande riguardo alla qualità del legno. Siccome poi la positura del cavalletto del diapason tagliando le corde in un punto piuttosto che in un altro devo di necessità modificare il tempo, dalla maggiore o minore aggiustatura di esso cavalletto dipenderà pure la maggiore bontà e precisione dei suoni. — Non sapremmo definire in qual tempo siasi inventato il cembalo; se non che altri ne fanno risalire l'invenzione non più addietro che al secolo xv; altri invece opinano fosse immaginato molto più anticamente. Pare però che primamente lo abbiano trovato gl'italiani, e quindi passasse ai Fiamminghi, ai Francesi, ai Tedeschi, che lo condussero all'attuale perfezione.

Cembalo acustico e Cembalo armonico. Due strumenti inventati da circa 50 anni da un certo de Verbés a Parigi. Essi si distinguono in ciò, che si può imitarvi molti strumenti da corda, da fiato e da percussione, senza che vi esistano nè canne, nè martelli, nè pedaliera

Cembalo angelico. Questo cembalo inventato a Roma si distingue dal cembalo a coda in ciò, che le sue corde invece delle penne di corvo, sono fatte vibrare da piccoli pezzettini di cuoio rivestiti di velluto, i quali imitando la mollezza del dito, modificano il suono in modo particolare.

Cembalo clavicordio. È quella specie di cembali cristici, in cui le corde risuonano mediante lamelle d'ottone ficchate nella parte posteriore dei tasti. — Un buon cembalo che abbia un'estensione di cinque piene ottave, un così detto suono argentino, ed i cui tasti sfondino nè troppo nè poco, si è quello che sotto le mani di un buon suonatore, che sappia approfittare della qualità dello strumento, si distingue particolarmente colle più fine modificazioni del suono, sebbene anch'esso abbia dovuto oramai cedere il posto al piano-forte a tavolino.

Cembalo d'amore. Strumento inventato nella prima metà del secolo passato da Edoardo Riberger a Freiberga. Ha la stessa tastiera e simili tangenti del cembalo, e si avvicina al medesimo anche riguardo alla forma; le corde sono però del doppio più lunghe che in quello. Le tangenti trovansi in mezzo, ed il suono è lo stesso d'ambe le parti, a tal uopo munite di ponticelli e da tavole armoniche. La corda riposa in mezzo sopra un bastoncino intagliato e rivestito con panno, la tangente tocca la corda fra questo intaglio, e nell'alzar la medesima fa sentire il suono d'ambe le parti. La prerogativa di questo strumento sul clavicordio consiste in ciò, che rende un suono più forte e più durevole, modificandone anche di più il grado di forza e di debolezza; ha però il difetto, che allorchè si sprofonda troppo il tasto rende il suono più acuto.

Cembalo da arco. Questo strumento inventato dal meccanico Hohlfeld a Berlino nel 1757 era accordato con corde di budello, che risuonavano mediante un arco con crini, messo in moto da una ruota. Il suo scopo non è altro che quello di prolungare il suono come nel violino.

Cembalo doppio. Questo strumento chiamato dal suo inventore, il rinomato Stein in Augusta, *vis à vis*, ha la forma di due cembali accostati l'uno all'altro, e ad ogni estremità una o due tastiere l'una sull'altra, di modo che due persone possono suonare contemporaneamente.

Cembalo elettrico. Inventato circa il 1759 dal P. Gesuita de la Borde, in cui la materia elettrica produce il suono come il vento nell'organo.

Cembalo oculare o Cembalo a colori. Tal nome gli

diede il suo inventore il Gesuita Luigi Bertrاند Castel. Egli distribuita i colori dietro una certa gradazione fra i tasti del suo strumento, di modo che ogni tasto produceva colla percussione un colore, giusta certi principii da lui stabiliti, e così sperava di produrre coll'alternativa e l'armonia de' colori un simile effetto sui nostri sensi di quello dell'alternativa e dell'armonia de' suoni.

Cembalo onnicordo. Detto anche *proteus*. Strumento da corda inventato circa il 1650 da Francesco Nigelli a Firenze. La sua descrizione trovasi ne' *Comment. de Florent. inventis*, del dott. Mar. Manni.

Cembalo organistico. Ossia piano-forte con pedaliera, inventato dall'abate Trentin a Venezia.

Cembalo regio. Pianoforte in forma di cembalo con varii cangiamenti di tuono prodotti da tre pedalieri; esso fu inventato da Giovanni Wagner a Dresda nel 1774.

Chalumeau (*franc.*). Antichissimo piffero, da cui ebbe origine il nostro oboe. — Questa parola sopra un passo per clarinetto indica che tal passo debbe essere eseguito all'ottava bassa. Noi scriviamo a tal uopo *scialumò*.

Chiave. Segno che si mette al principio del rigo (*vedi Rigo*), per indicare il grado di elevazione ed abbassamento delle note che vi son poste in seguito, ed il genere di voce o d'istrumento a cui queste note appartengono. Nella musica moderna vi sono tre chiavi, che si dicono *chiave di sol*, *chiave di do*, e *chiave di fa*. La posizione di queste chiavi sulle linee è verticale; i nomi delle note cambiano in ragione della posizione delle chiavi. Le chiavi di *sol* e di *do* poste sulla prima linea del rigo servono per le voci o strumenti di suoni acuti. La chiave di *sol* chiamasi anche *chiave di violino*. La chiave di *do* posta sulla seconda, terza o quarta riga appartiene alle voci od agli strumenti intermedi che sono fra i più gravi e i più acuti; sulla prima riga chiamasi chiave di *soprano*, sulla seconda di *mezzo soprano*, sulla terza di *contralto*, sulla quarta di *tenore*; la chiave di *fa* è quella delle voci gravi; posta sulla terza riga prende il nome di chiave di *baritono*, sulla quarta di *basso*. La chiave di *do* rassomiglia ai denti di una chiave di serratura; quella di *sol* imperfettamente a due GG; quella di *fa* ad un f.

Chiroplasto ossia **Direttore della mano**. Apparato inventato a Londra dal tedesco Logier per avvezzare i giovani allievi di Piano-forte della sua scuola di musica ad una buona posizione del corpo, a giusto movimento

delle braccia, e per farli acquistare un'egual forza nelle dita.

Chitarra. Strumento a corde con manico, sul quale vi sono delle caselle per porre le dita. Le corde di questo strumento si pizzicano colla mano destra. La chitarra porta sei corde. — Viene formata da due tavole parallele, l'una in abete, l'altra in acajù, congiunte per un legno da cerchi, la cui altezza varia da tre a quattro pollici. Ad una delle estremità è adattato un manico diviso da tre tasti, sui quali si pongono le dita della mano sinistra: Codesto manico termina con un capo-tasto, ed è provvisto di cavicchie che servono a tendere le corde fissate all'altra estremità dello strumento sopra un cavalletto bassissimo. In mezzo alla tavola superiore è praticata un'apertura rotonda. Le corde sono accordate per quarte giuste montando, eccetto la quarta o la quinta, fra cui non corre che l'intervallo di una terza maggiore. L'accordo dello strumento è dunque partendo dal grave *mi, la, re, sol, si, mi*. La musica scritta per la chitarra è in chiave di *sol*, ossia di violino. Nulla sappiamo di ben preciso sull'origine di questo strumento. Alcuni vorrebbero che la cosa, non meno della voce derivasse prettamente dalla *citara* o *ceitra* antica. Generalmente si crede che la chitarra sia altrettanto antica quanto l'arpa, e che i Mori l'hanno recata in Spagna, da dove passò in Portogallo ed in Italia. Al tempo di Luigi XIV la chitarra ottenne molta voga in Francia; ma fu di breve durata la gloria di questo strumento, dopo essere risorta fra noi pochi anni or sono, sotto le dita di peritissimi artisti, è nuovamente oscurata oggi giorno.

Chitarrista. Musico che suona la chitarra.

Ciaccona. Aria di ballo di movimento moderato, per lo più di tre tempi, ed anche di due. Oggidi, rimodernata come è, si usa con molto effetto in fine di un'opera; i compositori di ballo ponno ritrarre da essa un bel partito.

Cifre. Segni, che posti sopra le note di una parte bassa indicano agli accompagnatori gli accordi con cui essi debbono accompagnare sull'organo o sul piano-forte. La collezione di questi segni non è uniforme in tutte le scuole; le varietà che esistono a questo riguardo cagionano spesso incertezza in coloro che accompagnano (vedi *Accompagnatori ed Accompagnamento*). Dopo che si prese l'abitudine di scrivere gli accompagnamenti per piano pei pezzi di canto, il metodo di cifrare il basso fu abbandonato: esso

non è più in uso che negli studii d'armonia. Ciononostante è buono, e necessario il conoscere le cifre per accompagnare la musica antica.

Cifrare un basso, vuol dire scrivere sulle note del basso delle cifre, le quali indicano gli accordi che tali note debbono avere per servire di guida all'accompagnatore.

Cimbalo. S'intende un registro d'organo e la specie di *mistura* la più piccola. Così sopra alcuni organi tedeschi vedesi la stella di *cimbalo* composta da varie campanelle riunite in forma di stelle, la quale vien mossa dal vento per mezzo di una ruota.

Clarinetista. Musico che suona il clarinetto.

Clarinetto. Strumento a fiato di legno è diviso in cinque pezzi, cioè in tre pezzi medii, in cui trovansi i buchi, del pezzo dell'imboccatura e del padiglione. Ha tredici buchi, cinque de' quali sono provvisti di chiavi. Il clarinetto si suona soffiando in un becco a cui è adattata una linguetta sottile di canna detta *ancia*. — Di tutti gli strumenti da fiato è il più recente, essendo stato inventato a Norimberga 120 anni fa; quindi la sua struttura non ha puranco raggiunto quel grado di perfezione che si osserva nel flauto, nell'oboe e nel fagotto. I principali difetti di questo strumento consistono in ciò che il suono cangia voce ad ogni ottava, che certi tuoni sono falsi, e la disposizione delle chiavi costringendo il suonatore a smuovere parecchie dita, perfino tutta la mano per saltare da una nota all'altra, rende certi passaggi, certe legature, certi trilli impossibili. Per rimediare a così fatto inconveniente, fece scomparire una parte delle difficoltà che il cangiamento di suono produceva, e conservare al clarinetto un sistema uniforme e semplice, immaginosi di fare altrettanti clarinetti quanti vi sono tuoni nella scala, dando a ciascuno di questi strumenti una proporzione minore e mano a mano che si avvicinava all'acuto. Quindi a partire dal clarinetto in *sol*, il quale è il più lungo di tutti, fino a quello in *fa*, il quale è il più corto, lo strumento perde gradatamente circa la metà della sua lunghezza e del suo diametro. I clarinetti in *la*, in *si b.*, in *do* sono generalmente usati nell'orchestra. Si può udire un *solo* di clarinetto in *si naturale* nelle *Nozze di Lammermoor*, e Rossini adoperò clarinetti in *fa* e in *mi bemolle* nelle marcie eseguite sul teatro dalla banda. Il clarinetto è il fondamento delle orchestre militari; vi occupa lo stesso posto che il violino nella sinfonia o nella

musica drammatica. Parecchi clarinetti in *do* suonano la parte cantabile, mentre un egual numero di questi strumenti forma il secondo soprano, e un clarinetto in *fa* dà l'ottava della melodia, oppure eseguisce i passi agili. Se i clarinetti sono in *si bemolle* si adopera un clarinetto in *mi bemolle*, che concorda perfettamente con cosiffatto sistema. Iwan Müller perfezionò il meccanismo del clarinetto alto. Dacaste suona un clarinetto basso, la cui adozione sarebbe utilissima alle orchestre militari. Le parti del clarinetto hanno il loro posto al disotto di quelle dei flauti e degli oboe che occupano le alte regioni dell'armonia. Codesto strumento possiede circa quattro ottave a contare dal *mi*, dal *re*, dal *sol* o dal *si* collocato al disotto del *sol a vuoto* del violino. Secondochè il clarinetto è in *do*, in *si bemolle*, in *la*, in *sol*. I compositori felicemente adoprano la sua ottava bassa, dacchè questa venne fatta giusta. Si può osservare cotesto nel terzetto delle *Maschere di Don Giovanni*, nel quintetto della *Festa del villaggio vicino*, e nel terzetto del primo atto di *Otello*. Gluk è il primo il quale abbia introdotto il clarinetto nella musica drammatica, ma non lo conosceva nei ballabili. Oggi il clarinetto è universalmente adoperato; vi sono eziandio pochi pezzi musicali in *mi bemolle*, in *si bemolle*, i quali non debbano buonissima parte del loro pregio alla voce melodiosa di questo strumento. Si notano generalmente le parti di clarinetto sulla chiave di *sol*. Gl'Italiani adoperano altre volte quella di *do* sulla quarta linea per la musica destinata al clarinetto in *si bemolle*, stante che così fatta chiave giova assai per la trasposizione di un tuono in basso, che conviene fare in cotai musica; dove si voglia eseguire sul piano-forte, sul violino, o su qualsivoglia altro strumento. Si ha cura di accennare a fronte di un pezzo musicale il tuono nel quale i clarinetti devono suonare: clarinetti in *si bemolle*, in *do*, in *la*, oppure clarinetti in *a*, in *b*, in *c*. Allorquando non si suona nessuna indicazione di tuono si adopera il clarinetto in *do*, il cui sistema si accorda perfettamente con quelli degli altri strumenti dell'orchestra.

I migliori clarinetti del nostro tempo sono: Baermann in Germania, Rupen in Napoli, Beer in Parigi e Spadina a Como. Si fu per Rupen che Rossini scrisse le parti di clarinetto della *Donna del lago*, dell'*Otello*, di *Semiramide*, così eccellentemente eseguite da Beer al teatro italiano di Parigi. Il clarinetto suonato da tali uomini è uno

strumento perfetto; la loro imboccatura, le loro combinazioni di dita, il numero di chiavi aggiunto ai clarinetti che usano permettono loro di aggiungere un grado di eccellenza inarrivabile ad altri.

Clarinetto dolce o Clarone. Clarinetto un po' più grande dei soliti. Alcuni danno anche questo nome al *corno bassetto*.

Clarone. Vedi Clarinetto dolce. Si dà anche tal nome ad un registro d'organo.

Clavicembalo. Strumento a tastiera in uso prima del piano-forte. Il clavicembalo non era uno strumento dello stesso genere di quest'ultimo, perchè le sue corde invece di essere fatte risuonare per mezzo dei martelli erano pizzicate da penne attaccate ad una specie di leve che si chiamavano *salterelli*. Ed è per questo che era posto nella classe dei liuti, del mandolino e di altri strumenti detti *strumenti da penna* (vedi *Cembalo*).

Clavicembalo a martelli. Strumento che deve essere considerato quale originario del piano-forte, la cui prima invenzione è dovuta ad un fabbricante parigino detto *Mariers*.

Clavicilindro. Strumento a tastiera con un cilindro di vetro, avente la forma di un clavicembalo, inventato dal fisico Chladni nel 1799. — Questo strumento si estende a quattro ottave e mezzo dal *do* più grave al *fa* più acuto del cembalo. Per suonare questo strumento si adopera una maniglia a pedaliera munita di piccola ventola, con cui farsi girare un cilindro di vetro collocato nella cassa fra l'estremità inferiore de' tasti e la tavola di dietro; per mezzo del suo sfregamento sul meccanismo interno si producono i suoni che possono prolungarsi a piacimento. L'accordo del clavicembalo è inalterabile e il suo suono ha molta analogia con quello dell'*armonica*, su cui ha inoltre il vantaggio di una gradazione di intensità dei suoni meglio disposta fra i soprani e i bassi. Il clavicilindro è lungo ordinariamente 36 pollici su 25 di lunghezza ed 11 di altezza. Questo strumento, imitando ne' suoni acuti l'oboe e il violino, e nei gravi il fagotto, rende inutili i cembali ad arco.

Claviciterio o Arpa a cembalo. Strumento oramai fuori d'uso, in cui la tastiera trovavasi in sito orizzontale, e le corde col fondo in direzione perpendicolare. È notevole che in un libro stampato in Germania nel 1542 parlasi del claviciterio come di una cosa non più nuova.

Clavilira. Specie d'arpa a tasti inventata non è guarita dal signor Bateman in Inghilterra. Sembra che l'arte guadagni ben poco con simili invenzioni di tasti aggiunti all'arpa ed all'armonica, che certamente non producono lo stesso effetto delle dita.

Coda. Vocabolo italiano che vale il *fine*, e che si applica a certe frasi musicali con cui si finisce un pezzo di musica.

Colofonia. Nota resina colla quale si fregano gli archi a crini tesi degli strumenti a corde, onde renderli atti all'attacco delle corde.

Comma. Questo vocabolo dinota due piccoli intervalli che non si usano nella musica pratica, ma bensì nella canonica, come differenza nelle comparazioni e nel calcolo degli intervalli. Il più solito di questi piccoli intervalli è il così detto *comma sinotico*, il quale si chiama pure il *comma del didimo* (antico teoretico greco), ed il suo rapporto è 84 : 80. Esso fa la differenza fra un tuono maggiore o minore, giacchè sottraendo dal rapporto del tuono maggiore 9 : 8 il rapporto del tuono minore 9 : 10, la differenza è 84 : 80.

Commodo. Questo termine toglie un non so che di vivacità all'allegro di cui è l'aggiunto.

Componium o Improvvisatore musicale. Strumento inventato verso il 1820 a Parigi da un certo Winkler, meccanico olandese, il cui meccanismo fu sempre un segreto. Questo strumento per un'ammirabile combinazione, improvvisa variazioni, che Brot e Catel, in un rapporto che essi fecero all'Istituto, dissero inesauribili. — Consiste in un organo a cilindro di una grande perfezione, il cui suono è robusto e pieno, e che eseguisce sinfonie con esattezza maravigliosa. Il suo inventore aveva disposti certi temi seguiti da un infinità di variazioni di differenti caratteri. Queste variazioni si congiungevano l'una all'altra e la catena era abbastanza lunga per istancare l'orecchio e deviarlo in modo, da far sì che esso non si accorgesse quando ricominciava la lunga cantilena già sentita per quindici o venti minuti. Il più sovente si fermava lo strumento nel mezzo del suo giro, perchè non esaurisse la sua svariata canzone. Winkler pretendeva che tutte queste combinazioni di variazioni, questi cambiamenti di ritmo, di figure, di arpeggi, di batterie fossero prodotti spontaneamente, e bastasse disporre il tema proposto sul cilindro, perchè ne venisse infinitamente variato. Si è a motivo di questa pretesa proprietà che si attribuì a quest'organo

la facoltà di comporre o almeno di elaborare un motivo senza che fosse possibile prevedere il risultato delle sue improvvisazioni e delle nuove figure musicali da esso presentate, come il caleidoscopio faceva riguardo al disegno. Di qui venne allo strumento il nome di *componium*. Considerato come un grande organo a cilindro, questo strumento è preziosissimo per l'esattezza automatica sotto il rapporto dell'intonazione, per la precisione e l'egualianza dei tempi; ma la sua musica priva di espressione non tarda molto ad annoiare. Quanto alla pretesa sua facoltà di improvvisare e di comporre, essa è un artificio meramente ciarlatanesco.

Comporre. L'azione d'inventar musica e scrivere secondo le regole di quest'arte.

Compositore. Colui che inventa musica, che conosce le diverse parti dell'arte dello scriverla, come l'armonia, il contrapunto, gli effetti delle voci e degli strumenti, ecc.

Composizione. È l'arte di comporre musica. Ordinariamente si prende anche questa parola nel senso di *componimento musicale* ossia *pezzo di musica*, e talvolta diventa pure sinonimo della stessa parola *musica*.

Con anima. Con espressione. Locuzione che si mette qualche volta sulla musica per indicare il carattere dell'esecuzione.

Con brio. È spiegazione che si pone al principio di certi pezzi a movimento vivo.

Concertante (parte). Chiamasi quella voce o quello strumento che eseguisce una parte distinta, in cui vi è la cantilena principale, a solo, mentre le altre voci cantano in coro, o gli altri strumenti accompagnano. Così talvolta son concertanti sì la voce che gli strumenti, ed in allora chiamansi codesti pezzi, *arie, mottetti, versetti, concertanti*.

Concertato. Dicesi *missa concertata, salmo concertato* un simile pezzo di musica con istrumenti, in contrapposto a quelli di sole voci sostenute coll'organo, od anche col solo contrabasso, trombone o serpentone.

Concerto o Accademia. Riunione di musici che eseguiscano pezzi di musica vocale od istrumentale. Questa parola viene dal latino *concinnare*. Talvolta il concerto è dato anche da un solo artista. — Pare che inventore del concerto sia stato il celebre violinista G. Torelli veronese, morto a Bologna nel 1708. Emersero celebri nei concerti Corelli, Tartini, Stamitz, eclissati poi da Viotti;

per piano-forte furono sommi Dussek, Mozart, Beethoven ed Hummel.

Concerto da camera. Era una volta un concerto che non era accompagnato che da un solo basso.

Concerto spirituale. Tal nome ebbe a Parigi il concerto che teneva luogo di pubblico spettacolo durante i giorni consacrati alla pietà, in cui i teatri in generale erano chiusi. Oltre i concerti e le arie italiane venivano eseguiti dei mottetti ed altri canti religiosi, oratorii, ecc. Filidor, fratello maggiore del compositore di tal nome, fu quegli che lo fondò nel 1725.

Con espressione. Adoperasi soventi questa frase quando si vuole che l'esecutore presti una particolare attenzione alla qualità di una cantilena che richiede un'espressione patetica, graziosa, sentimentale, ecc.

Con moto. Indica un'esecuzione vivace ed energica; per es. *Andante con moto*, ecc.

Conservatorio. Scuola pubblica di musica, spesa dai governi o da fondazioni particolari. Il primo conservatorio fu fondato a Napoli nel 1537 sotto il nome di *Santa-Maria-de-Loro*, ve ne furono d'allora in poi parecchi altri nella stessa città, e a Venezia. Il conservatorio di musica di Parigi fu stabilito prima nel 1793, e poscia nel 1795 in virtù di una legge del 16 termidoro, anno. iix. In questi ultimi tempi se ne fondarono diversi sotto varii titoli a Milano (nel 1808), a Vienna, Praga, Berlino, Londra e Brusselle.

Consonante. Intervallo o accordo composto di suoni che formano consonanze.

Consonanza. Riunione simultanea di due suoni che si accordano insieme, il cui effetto è piacevole all'orecchio. Si percuotano p. e. due tasti di un piano-forte simultaneamente; l'intervallo che ne segue se è gradevole è una consonanza, se è disagiata una dissonanza. Le consonanze sono la *terza*, la *quarta*, la *quinta*, la *sesta* maggiori e minori, e l'*ottava* e tutte le loro repliche...

Contrabassistà. Suonatore di contrabasso.

Contrabasso. Grande strumento ad arco, che per la dimensione delle sue corde, suona l'ottava grave del violoncello. Questo strumento è uno dei più necessari alla composizione di un'orchestra in grazia della sua robustezza. Gli antichi contrabassi d'Italia avevano quattro corde: i moderni non ne hanno più di tre, e si accordano a quarto *la*, *re*, *sol*. In Francia il contrabasso è composto

di tre corde che si accordano alla quinta, la più alta delle quali è il *la*, l'intermedia *re* e la più bassa *sol*. In Germania ha quattro corde che sono accordate alla quarta l'una dall'altra, e questo ne agevola il portamento.

Contradanza. Balli inglesi assai in uso anche fra noi, di carattere vivace, con melodia di due riprese di otto battute, in tempo pari o dispari, e con un movimento più o meno vivo: il suo nome deriva dall'inglese *country* villico, e *dance* ballo, ballo dei villici, dei contadini. Contradanze sono anche certe melodie di carattere tenero per lo più nel tuono minore, in tempo $\frac{3}{4}$ e col movimento lento o veloce; l'accento cade sovente sulla parte debole della misura.

Contrafagotto. Strumento a fiato e ad anima del genere del fagotto, che per le sue dimensioni suona l'ottava più bassa del fagotto.

Contralto. Voce intermedia fra il soprano o voce acuta di donna ed il tenore o voce acuta d'uomo. Vi sono delle donne che hanno naturalmente la voce di contralto.

Contrapuntista. Il puro contrapuntista si è quello che dietro le regole scolastiche, o sia grammatica dell'arte di comporre, combina l'unione de' suoni, osserva mettendoli in carta la più esatta ortografia, ed in sostanza non si occupa che della sola parte scientifica dell'arte. Il compositore vero, invece, è quello che studia principalmente a saper dare alle sue composizioni un valore estetico e bellezze d'arti reali, ciò che è opera del solo genio, e che non ha regole. Quindi segue che si può essere un buon contrapuntista, e non aver la facoltà di fare dei bei lavori d'arte, ma non si può essere viceversa un vero compositore senza conoscere e possedere in gran parte la scienza del contrapunto; privo di questa, le composizioni non verranno mai riconosciute quai veri lavori d'arte.

Contrapunto. Arte di scrivere la musica secondo date regole (vedi il capitolo XII ed il XIV del vol. I).

Contrapunto doppio. Dinota una composizione in cui si può mutare la voce superiore con quella inferiore di una ottava, nona, decima ecc: più grave, e viceversa; ben inteso senza offendere le regole dell'armonia.

Contrapunto fugato. Specie di contrapunto che ammette pluralità di soggetti, varietà d'imitazione ed altre maniere di composizione nobile e dotta.

Contrapunto semplice. Contrapunto che non è suscettibile di essere rivoltato.

Contrasoggetto. Frase d'accompagnamento che s'introduce nelle fughe per formare col soggetto un contrapunto doppio suscettibile di esser rivoltato:

Contrasto. Si ottiene contrasto ogni qual volta si pongano insieme cose opposte, le une alle altre, la qual cosa ferma di per sè l'attenzione, poichè succedonsi inaspettatamente e si danno un certo reciproco incanto di novità. Così il forte farà sempre maggior effetto dopo il piano, e viceversa, il dolce si insinuerà molto più nell'animo dopo una musica rumorosa; mentre il rumore vien più gradito dopo un pezzo tutto spirante dolcezza. La musica per mezzo del contrasto ha un vantaggio sulla declamazione in ciò, che essa valè a dipingere distintamente e nel tempo medesimo la gioia e la disperazione, l'agitazione e la calma. Gluck nella sua *Ifigenia in Tauride* fa cantare da Oreste la nota aria: *Riede al mio cor la calma*, con un accompagnamento tetro ed agitato. L'orchestra sorpresa di talo contrasto, voleva addolcire l'accompagnamento; ma il maestro con isdegno si pose a gridare: *non badate ad Oreste; egli dice esser tranquillo, ma dice una bugia, egli ha ucciso sua madre!*

Contratempo. Ogni nota che incomincia con un tempo debole della misura e termina in un forte, si pronuncia in contratempo. Sonando in tal modo, particolarmente nelle sincopi sembra talvolta di esser in controsenso colla misura.

Copista. Quegli che copia musica! Il copista debbe essere buon musico, perchè esso non si limita solo a copiare esattamente ciò che ha sotto gli occhi, ma qualche volta è obbligato a *trasportare*, ad estrarre parti separate da una partitura e fare altre operazioni che esigono gran cognizione delle diverse parti della musica.

Corda sonora. Corda tesa da cui si può trarre suono (vedi *Monocordo*). Vi sono parecchie specie di strumenti la cui produzione di suono ha luogo per mezzo di corde tese su di una cassa sonora. Sono pure di questa specie gli strumenti a corde percosse, come il clavicembalo, il pianoforte, ecc.; quelli a corde pizzicate da corpi elastici o dalle dita, come il liuto, il mandolino, il clavicembalo, la chitarra, l'arpa, ecc., gli strumenti ad arco, ecc. (vedi il capitolo XIX).

Corde. Le corde degli strumenti ad arco ed a pizzico sono d'intestini di pecore e di agnelli. Le migliori corde fine, come i cantini di violino, si fabbricano a Napoli, perchè vi sono certe specie di agnelli che danno i migliori

intestini; le corde francesi sono meglio fabbricate delle corde napoletane, ma nelle corde fine queste primeggiano. Il pianoforte porta corde d'acciaio e d'ottone. Quasi tutte le corde di questo genere uscivano una volta dalle fabbriche di Norimberga; più tardi furon in maggior voga le corde di Berlino; oggi le migliori sono le inglesi. — Le corde grosse degli strumenti ad arco sono di budello ricoperto di un filo d'ottone finissimo. Le corde grosse dell'arpa e della chitarra sono di seta coperte di un filo di ottone pure finissimo. Corde diconsi pure le voci o suoni componenti la scala e i varii registri della voce umana, come *corde di petto, corde di testa, gravi, medie, acute*, che equivalgono a tuoni *gravi, medii*, ecc.

Corifeo. Capo corista che canta gli a soli nei cori.

Corista. Uomo o donna che canta soltanto nei cori.

Corista. Strumento *monotono* d'acciaio che ha la forma di una forchetta accordata in modo che battendolo ad un corpo solido ed appoggiandovi subito il suo manico produce colle sue oscillazioni il tuono *la*. Questo strumento serve per dare un suono fisso per mezzo del quale si accordano tutti gli altri strumenti. — Lo storico Hawkins attribuisce ad un Giovanni Shore l'invenzione del corista. Nel secolo scorso, secondo il Paolucci che ne scrisse a proposito, v'erano in Italia tre coristi differenti, il lombardo, il romano ed il veneziano. Il primo ed il secondo tenevano i due estremi, il terzo era medio fra loro, cosicchè la differenza che passa dal corista lombardo al romano era di una terza minore; vale a dire che il *re* di Milano corrispondeva al *fa* di Roma. In Germania vi erano pure due coristi; cioè quello d'organo (*chorton*), il quale era di un tuono più alto degli organi moderni, e quello di camera (*kammerton*). Gli antichi organi tedeschi avevano ancora un'altro corista più alto che si disse di cornetta: gli organi che si fabbricano a' dì nostri sono fondati sul corista di camera. Presentemente fra i coristi delle varie orchestre europee si osserva una discrepanza grandissima a segno che non solo ogni grande città ha il suo proprio, ma talvolta se ne veggono diversi in una sola città. Vienna, a cagion d'esempio, ha tre coristi di teatro. Quello del teatro di corte è forse eguale a quello di Pietroburgo, più alto di quello di Parigi, più basso di un quarto di tono di quello di Milano. Il corista viennese più basso è di mezzo tuono più alto di quello di Lipsia: quello di Roma è ancora più basso di quello di Milano, Pavia, Parma,

Piacenza e tutte le altre città lombarde. Sarebbe desiderabile che in tutta Europa si adottasse un solo corista, e che tutti i fabbricatori d'organi, di strumenti da fiato, ecc. se ne servissero esclusivamente. Il Chladni ha proposto un *corista generale europeo*. Alcuni credettero che al corista si dovesse dare il tuono di *do*, essendo questa la prima nota della scala; ma il *la* pare essere stato preferito, essendo esso vuoto su tutti gli strumenti da arco. E pure da osservarsi che gli antichi cominciarono il loro sistema col *la*.

Cornamusa. Strumento a fiato con zampogna (scialumò) composto di varie parti, cioè della pelle di montone, che gonfiassi come un pallone, e di tre zampogne, due delle quali fanno il grande e piccolo bordone, e la terza porta de' fori per variar i suoni, e produrre le diverse arie di musica. Il tubo che serve di forte e piano, chiude nella pelle o sia nel corpo dello strumento un'anima per tener ferma l'apertura, per cui passa il fiato, onde così non isfugga allorchè si prende fiato, e per obbligarlo ad uscire per le zampogne. Questo strumento si estende a tre ottave.

Cornetto. Registro d'organo di canna d'anima, aperto, di un piede, formato dall'ottava, duodecima, decimaquinta e decimasettima, e serve d'ottava alta al *principale*. Il cornetto di una sola canna per tasto dà ordinariamente la terza maggiore.

Cornetto. Piccolo corno di cui fan uso i postiglioni, e che tien luogo qualche volta del tamburo per guidare la marcia dei soldati.

Corno. Strumento a fiato d'ottone, che si suona per mezzo di un'imboccatura.

Corno bassetto (in tedesco *basset-Horn*). Strumento a lingua del genere del clarinetto e che sta a questo come il corno sta all'oboe.

Corno inglese. Strumento a fiato e ad ancia del genere dell'oboe (vedi capitolo XIX), e che per la sua lunghezza suona una quinta sopra questo. — Si chiama anche *corno inglese* un registro dell'organo a lingua, a canne aperte di due o quattro piedi e di forma cilindrica.

Corno russo. Strumento a fiato d'ottone, che si suona col bocchino, e che è di forma conica. Il tubo non dà che un suono, per avere alcune ottave di tutti i semitoni, bisogna vi siano tanti tubi quanti suoni si vogliono e proporzionarne la lunghezza al grado di grave o di acuto che si vuol ottenere (vedi il capitolo XIX).

Coro. Nel senso più generale è una riunione di persone che parlano o cantano. In musica il coro è ordinariamente composto di quattro o cinque specie di voci, cioè di voci di donne acute, dette *soprano*, *contralto*, o voci di uomo gravi di *tenore* e di *basso*. Nei cori vi hanno sempre parecchie persone per cantare ciascuna parte. Si pongono cori nelle opere e nella musica da chiesa. Qualche volta cantano da soli; alcune volte accompagnano una voce isolata che si chiama *asolo*.

Corpo sonoro. Si dà questo nome a tutto ciò che produce suoni, come una corda tesa, una campana, una canna d'organo, ecc.

Corrente. Aria da ballo in misura ternaria che era una volta molto in voga nei balli, ma che ora è quasi fuor di moda. La corrente seguiva ordinariamente l'alemanda; ed era a due riprese.

Crescendo. Questa parola che comunemente scrivesi abbreviata *Cresc.* significa il cominciare un passo con tutta la dolcezza possibile; rinforzandolo gradatamente, condurlo al più gran brio. È il contrario di decrescendo o diminuendo. Se il crescendo non si fa insensibilmente, o si comincia col mezzo forte, ovvero non si porta fino al fortissimo tutto l'effetto è perduto. Talvolta al crescendo si aggiungono le parole *a poco a poco* a maggiore chiarezza per chi eseguisce. Jomelli è riputato l'inventore del crescendo. Fra i moderni, Rossini ne diede esempi inimitabili nelle sue sinfonie. Al rinforzo del suono congiunse talvolta l'accelerazione del movimento, ed allora si adopera la parola stringendo. Il crescendo non consiste solamente nell'esecuzione di un passo cominciato con gran dolcezza e terminato con gran brio; a certi passi si dà gradazione di forza più o meno viva; e il crescendo in questo caso essendo un abbellimento dell'esecuzione di un piccolo gruppo di note od anche di una nota sola, si ritorna all'estrema dolcezza senza aver portato il suono oltre al mezzo forte, e spesso senza averlo tampoco raggiunto.

Crescere. Dicesi di un cantante e istrumentista se la sua intonazione è più alta di quella che dovrebbe essere. Anche questo difetto ha delle cagioni naturali ed accidentali (vedi *Stonare*).

Crivello. Tavola per fori, fissa sul somiere dell'organo per i quali passano i piedi delle canne, servendo loro di sostegno acciò non cadano.

Croma. Carattere di musica che rappresenta la durata di un suono eguale all'ottava parte della *semibreve* (vedi questa parola). Questa durata non è che relativa e dipende dalla rapidità o lentezza del movimento.

Cromatico. Specie di musica che procede per semitoni consecutivi. Una volta si distinguevano tre generi in musica; il *diatonico*, che modulava poco o nulla, il *cromatico* in cui le modulazioni erano moltiplicate e l'*enarmónico* in cui le modulazioni succedevano con modo particolare (vedi *diatonico* ed *enarmónico*) ma queste distinzioni non si fanno più, perchè la musica moderna contiene sempre tutti e tre i generi frammischiati. Boezio attribuisce l'invenzione del genere cromatico a Timoteo di Mileto coevo ad Alessandro il Grande. Ateneo l'attribuisce ad un tal Epigono.

Cromorno. Nome mutilato dal termine tedesco *krumphorn* o *krumhorn*, che vuol dire *corno torto*. Era uno strumento in uso nei secoli xv e xvi, e che non è più in voga.

Cromorno. Sotto questo nome si comprende anche un registro d'organo d'otto piedi; le sue canne sono di lingue di forma cilindrica, ed imitano il fagotto o il violoncello.

Cronometro. Strumento che serve a determinare la misura del tempo in musica, e ad indicare le diverse gradazioni di lentezza e prestezza. Ve ne ha di parecchie specie, immaginati da Sauveur, Davaux, Renaudin, Despréau. Il migliore è quello conosciuto sotto il nome di *Metro-nomo* (vedi).

Crotalo. Strumento di percussione del genere dei *cimbali* di cui facean uso i popoli antichi. Nella musica militare si dà qualche volta il nome di *crotalo* al cappello cinese che porta campanelli e piattelli.

Czacan. Specie di flauto in forma di bastone, di suono assai dolce; negli anni addietro era molto in voga.

D

D. Nella musica moderna dinota il secondo grado della scala diatonica, che nell'odierno solfeggio chiamasi *re*. Nell'antico solfeggio chiamavasi ora *D sol re*, ora *D la re*, a motivo della mutazione.

Da capo. E per abbreviazione *D. C.* Significa che terminato quel dato pezzo di musica o periodo principale si torna a ripigliarlo fin ad un nuovo segno con cui s'indica

il suo fine, cioè viene contrassegnato con *Da capo al segno*.

Decacordo. Strumento antico composto di dieci corde della specie delle arpe semplice. Detta pure *Arpa di Davide*.

Decifrare. Legger musica. Non si fa uso di questo vocabolo che per indicare una lettura difficile e faticosa.

Decima. È la terza dell'ottava.

Decimasettima. Doppia ottava della terza.

Decrescendo (abbrev. *Decresc.*). È il processo a rovescio del *crescendo* che il segno contrario del medesimo.

Denis D'Or. Nome di un cembalo con pedaliera, inventato nella prima metà del secolo passato dal prete Divis a Prednitz nella Moravia. Si pretende che questo strumento possa imitare quasi tutti gli strumenti da corda o da fiato in 130 maniere.

Diafonia. Gli antichi Greci intendevano per essa le dissonanze, fra cui annoverano anche le seste e le terze. Nei secoli XI e XII. Diafonia significava la voce di soprano e dopo l'invenzione dell'armonia s'indicò con tal nome una composizione a due.

Diagramma dei suoni. Estensione generale dei suoni del sistema dei Greci.

Diapason. Voce formata dalle due parole greche *δια* per, *πασιν* tutti, la quale ha varii significati; il primo è assai conforme alla sua etimologia, perchè dicesi *diapason* l'estensione naturale di una voce o di uno strumento. Così dirassi che una voce esce dal suo diapason quando s'innalza oltre la sua naturale estensione. Dassi questo nome anche al *corista* (vedi), e i Greci chiamavano *diapason* l'intervallo che noi diciamo *ottava*.

Diatonico. Dinota una successione di suoni fra i quali non trovasi un intervallo minore di una seconda minore, o del semituono maggiore. Sinò a che dunque la melodia si muove fra tuoni interi e semitoni maggiori avrà il carattere diatonico, vi siano accidenti o no.

Diaule. Flauto doppio degli antichi Greci, in opposizione al *Monaula*, ch'era un flauto semplice.

Dicordo. Nome di uno strumento a due corde degli antichi Greci che somigliava molto al nostro monocordo.

Diesis. Segno di questa forma #, e che situato alla destra di una nota indica che bisogna alzare questa nota di un mezzo tuono, o per meglio dire aumenta di un semituono minore il suono della nota che precede immedia-

tamente senza cangiarne nè il nome, nè il grado. — Il diesis s'impiega o accidentalmente o alla chiave. Nel primo caso esso non altera che la nota che precede immediatamente e quelle che trovansi nella stessa misura sopra lo stesso grado o in un'altra ottava, a meno che un segno contrario non ne venga a distruggere l'effetto. Nel secondo caso esso opera della stessa guisa sopra tutte le note poste sul medesimo grado, e nelle differenti ottave della scala, ma durante tutto il tempo del pezzo. Nello solfe minori ascendenti s'impiegano quasi sempre due diesis accidentali, l'uno sopra il sesto e l'altro sopra il settimo grado, affine d'avere una nota sensibile e di schivare l'intonazione spiacevole della seconda aumentata. Le medesime ragioni che fanno porre i bemolli alla chiave in un dato ordine sono applicabili al diesis (*vedi Bemolle*). È dunque allo scopo di conservare a semitoni corrispondenti della scala musicale i medesimi intervalli relativi, che i diesis si pongono alla chiave, partendo dalla nota *fa*, di quinto in quinto salendo, o di quarto in quarto discendendo, e che non si impiega giammai un diesis alla chiave senza usar in pari tempo quello o quelli che lo precedono. L'operazione s'arresta ordinariamente al *la*, perchè la *mi* non è altro nella pratica che la *fa* naturale. — Doppio diesis non s'usa mai che accidentalmente. Egli alza d'un semitono enarmonico una nota già diesisata alla chiave: del resto esso opera della medesima guisa che il semplice diesis accidentale. Per neutralizzare l'azione del doppio diesis si pone comunemente un bequadro ad un semplice diesis davanti la nota precedentemente alterata, o solamente un diesis, questa nota è allora resa al suo stato naturale, cioè a quella che gli è assegnato dall'ordine dei diesis alla chiave.

Dilettante. Persona che ha imparato l'arte musicale per suo diletto senza professarla.

Diminuito si dice di un intervallo di due suoni che non è punto conforme alla costituzione di un tuono: così si dice *terza diminuita* una terza composta di *do* $\sharp$ e *mi* $\flat$ perchè non vi ha tuono alcuno in cui si possano trovare nello stesso tempo diesis e bemolli. Un intervallo di questa natura non è che una momentanea alterazione dell'intervallo naturale.

Diretto (*vedi accordo e movimento*).

Dis. Nome tedesco di *re* diesis.

Disaccordo. Si dice di uno strumento a corde che non è accordato.

Discordante. Che suona male all'orecchio po' suoni falsi o per errore d'accordo in armonia.

Disegno. Il disegno di un pezzo musicale è la disposizione delle diverse parti e particolarmente delle frasi melodiche.

Disgiunto. Intervallo in cui i suoni non si toccano come la terza, la quarta, ecc.

Dissonanza. Nome derivato da due parole l'una greca e l'altra latina, che significano *doppia risonanza*, come a dire due suoni i quali invece di simpatizzare nel loro confronto, si respingono a vicenda, e non potendo starsi uniti, aggradevolmente si fanno sentire, in certo modo, distinti l'uno dall'altro. Questa etimologia che fino all'invenzione della tonalità moderna calzava esattamente con le cose rappresentate dalla parola, ha indotti tutti i teorici da noi conosciuti a dare una definizione della dissonanza, la quale (poichè la cosa è cambiata e il vocabolo che la esprime è rimasto il medesimo) in pari tempo riesce inesatto, e porta complicazione ed oscurità nella dottrina dell'armonia. La brevità impostaci non comporta che entriamo nella prova di tale sentenza: onde senza più diremo che la dissonanza a' giorni nostri è un intervallo che di virtù propria e senza prender norma dell'influenza che esercitano nell'armonia la modulazione, la tonalità ed il ritmo, determina l'accordo di cui fa parte a produrre un altro accordo. Le dissonanze sono la 2^a e la 7^a, i quali intervalli figurano come 7^a e 9^a negli accordi fondamentali di questo nome. Negli accordi rivoltati si trovano in qualità di 2^a, 7^a, 4^a, 12^a e 17^a. Convien notare che dei due suoni che costituiscono la dissonanza, un solo è tenuto per dissonante ed è sempre quello che forma 7^a o 9^a col basso fondamentale dell'accordo che contiene la dissonanza. Fra la dissonanza, la nota alterata, ed il ritardo vi ha questa differenza essenziale, che la prima spinge al moto l'intero accordo, laddove i secondi restringono la necessità del moto soltanto in se medesimi. Nulla di meno permettendo che molti chiamino dissonanze anche le note alterate ed i ritardi, noi ci serviamo talvolta del vocabolo *dissonanza* per denotare l'intervallo che nasce dalle due note che in un ritardo si urtano alla maniera delle dissonanze propriamente dette.

Dittankklasis. Nome dato dal meccanico Müller di Vienna ad un clavicembalo inventato da lui stesso nel 1800. Questo strumento era composto di due tastiere, le cui corde erano accordate all'ottava l'una dall'altra. Vi era pure una lira con corde di budello.

Divertimento. Specie di pezzo di musica istrumentale che fu in voga dal 1790 sino verso il 1840. Consisteva in un genere facile e leggero, e qualche volta in una miscelanea di diversi temi variati.

Divertimento. Si dà qualche volta questo nome a piccoli intermezzi alternati con musica e ballo, e servono di fine a rappresentazioni drammatiche.

Divertimento. Parte della fuga che si chiama anche col nome di episodio (vedi il cap. XII del vol. I).

Do. Nome che indica la prima nota della scala nella solmisazione.

Dolce (per abbreviazione *dol.*). Questo vocabolo usato in musica indica un modo di esecuzione grazioso e soave.

Dominante. Quinta nota della scala di un tuono; nel tuono di *do*, *sol* è la dominante. Si dà il nome di *dominante* a questa nota perchè sembra s'impieghi in un'infinità di accordi che non ammettono la *tonica*.

Dominante. Nel canto fermo la dominante è la nota che si fa sentire più spesso.

Doppio bemolle. Segno col quale s'indica l'abbassamento di una nota ad un suono infimo. Il doppio bemolle si rappresenta così *bb*.

Doppio diesis. Segno che serve ad indicare la necessità d'innalzar di un tuono l'intonazione di una nota.

Duetto. È composizione musicale a due parti obbligate, e dividesi in due specie, cioè il duetto vocale e l'*istrumentale*. Il primo è quasi sempre accompagnato dall'orchestra o da qualche strumento, come la chitarra, l'arpa, il piano-forte. Il duetto strumentale è composto solamente di due parti recitanti secondo le stesse regole delle suonate, e perciò si può considerare come una suonata dialoghizzata. Questo duetto dividesi in due, tre o quattro pezzi di differenti caratteri. Ciascuna delle due parti ha il carattere di principale, oppure si accompagnano alternativamente le loro melodie, e distinguonsi così dagli *a soli* accompagnati unicamente dal basso fondamentale. Si fu soltanto verso la fine del secolo XVII che cominciò ad essere in favore una specie di duetti *da camera* di molto effetto e ben lavorati. I primi furono composti dal Bonon-

cini, pubblicati a Bologna nel 1694. Altri ne seguirono l'esempio, ma quelli di Durante ebbero su tutti la preferenza. I duetti da camera per la maggior parte meglio possono dirsi studii che duetti.

Duodecima. Quinta dell'ottava.

Duro. Agg. si dice di un accordo o di un'armonia che ferisce sgradevolmente l'orecchio.

E

Eco. Riflessione del suono per mezzo di un corpo duro e che si ripete all'orecchie dopo essere già stato inteso. Gli angoli da' quali è tramandato il suono sono eguali a quelli della luce allorchè batte su una superficie piana. Si dà pure il nome d'eco al luogo in cui si fece sentir l'effetto. Vi sono disposizioni di luoghi tali che il suono ed anche intere frasi vengono ripetute. In un luogo detto la *Simona* a due miglia da Milano vi ha un'eco che si ripete fino alla ventesima volta. — Gli effetti dell'eco si adoprano talvolta con vantaggio nella musica. Vi ha un doppio trio di Haydn composto tutto a questo scopo.

Effetto. L'effetto in musica è il risultato delle ispirazioni del genio e delle combinazioni dell'arte. Gli effetti particolari sono il prodotto di certi sistemi, di certe forme; essi variano secondo i tempi ed i capricci della moda.

E la fa. Antico nome del *mi b* in solmisazione.

Elodicon. Strumento inventato alcuni anni sono da Eschenbach, e fabbricato da Voigt fabbricante di strumenti a Schweinfurt. Il principio di tale strumento consisteva nel far vibrare non le corde tese ma lamine metalliche per mezzo di un mantice. Si avevano uniti gli effetti del clavicordo con quelli dell'organo. È lo stesso principio di vibrazioni di lamine metalliche, per l'azione dell'aria che si riproduce d'allora in poi in parecchi altri strumenti.

Enarmonia. L'enarmonia nella musica moderna consiste nel cangiamento di posto di un accordo mutando la denominazione di una o parecchie note, il qual cangiamento determina una mutazione di scala. Per esempio se un passo melodico sembra appartenere al tuono di *sol* pel *fa* diesis, e se questo *fa* $\sharp$ è cangiato in *sol* *b* per l'armonia con cui è accompagnato a questo *sol* *b*, diverrà il quarto grado del tuono di *re* *b*, e vi sarà in questo cangiamento enarmonia. Bisogna però notare che questo vo-

cabolo fu trasportato dalla musica dei Greci nella musica moderna senza giusta applicazione.

Entre acte (franc.). Spazio di tempo fra gli atti dell'opera in cui l'azione è sospesa. Lo stesso nome porta anche quel pezzo di musica strumentale che si eseguisce fra gli atti della commedia, della tragedia e talvolta anche dell'opera.

Epigonion. Strumento degli antichi Greci che si crede portasse 40 corde.

Episodio. Parte della fuga che si chiama anche qualche volta *divertimento* (vedi il cap. xii del vol. I).

Esacordo. Scala del canto fermo composta di sei note che comunemente si crede sia stato inventato da un monaco del secolo undecimo, chiamato Guido d'Arezzo, ma che non ebbe voga che dopo sua morte.

Esecuzione. Atto di eseguire un pezzo di musica.

Esercizii. Raccolta di passi difficili destinati allo studio del canto o del suono degli strumenti. Gli esercizi differiscono in generale dagli studi in ciò che essi punto non sono fatti in forma di pezzo musicale più o meno melodico.

E si mi. Antico nome della terza nota della scala detta oggidì semplicemente *mi*.

Espressione. Qualità colla quale il musico commove quelli che l'ascoltano (vedi cap. xviii e xix del vol. I).

Espressione. Qualità colla quale l'artista sente vivamente e rende con energia tutte le idee che ha da rendere, e tutti i sentimenti che deve esprimere. Vi ha un'espressione di composizione ed una di esecuzione, e dal loro concorso ne risulta il più possente ed il più aggradevole effetto.

Espressivo. Parola che si mette al principio di un pezzo musicale ed indica il movimento ed il carattere della composizione.

Estensione. Facoltà relativa di allungare le dita sul manico o sulla tastiera degli strumenti per comprendervi grandi intervalli. L'esercizio sviluppa questa facoltà.

Eufono. Strumento a sfregamento del genere dell'armonica inventato dal dottor Chladni a Wittemberg nel 1790. Esso consisteva in una cassa quadrata di circa tre piedi di lunghezza ed alta un piede ed otto pollici che conteneva 42 piccoli cilindri di vetro il cui sfregamento, e quindi la vibrazione si operava con un meccanismo interno.

Evitare. Evitare una cadenza vuol dire porre una dissonanza nell'accordo finale affine di prolungare la frase.

F

F. Questa lettera in musica posta sotto un passo o sopra significa *forte*; due FF indicano fortissimo, e tre FFF l'eccesso della forza, cioè il più forte possibile.

F. Situata alla testa del rigo, nella musica del medio evo, era il segno della chiave di *fa*.

F. È il segno della quarta nota della scala di *do*. Nell'antica solmizzazione italiana si dice *F fa do*.

Fa. Nome della quarta nota della scala di *do*.

Fagotto. Strumento a fiato composto di parecchi pezzi di legno bucati e portanti chiavi, che si suona per mezzo di un'ancia adattata ad un canaletto di ottone detto *bocchino*, stato inventato nella prima metà del secolo XVI da un canonico di Ferrara, di nome Afranio. Il suo diapason è di tre ottave e mezza, partendo dal *si bemolle* grave del piano, sicchè comincia un tono più basso di quello del violoncello. Esso suona i tutti i toni, ma i suoi toni favoriti sono *do, fa, si bemolle, mi bemolle* e i loro relativi minori. I compositori italiani della vecchia scuola dopo aver fatto udire il fagotto in un canto seguito, e in un a solo d'apparato, lo rimandavano alla parte di basso, che esso accompagnava fedelmente. S'adottò poi generalmente la maniera della scuola tedesca, considerando questo strumento come opportuno per figurare nelle mosse intermedie ed unirsi alla viola, piuttosto che studiare spesso inutilmente la parte grave, riservandole tale rinforzo pe' gli unisoni, per le marcie, per le entrate di fuga, e per tutti i passi in cui il basso posto in prima linea deve farsi luogo attraverso ai *tremoli* dei violini, ed alle tenute degli strumenti da fiato. — Benchè il carattere del fagotto sia tenero e malinconico, i suoi accenti però pieni di vigore e di sentimento servono in certi componimenti ad esprimere le grandi passioni; essi invitano del resto al raccoglimento se accompagnano canti religiosi, ed esprimono una dolce commozione. Se questo strumento non può riuscire brillantissimo, si unisce tuttavia perfettamente a quelli che il possono, o quando i violini tacciono per dar libero campo ai flauti, agli oboe, ai clarinetti, ai corni, è il fagotto quello che serve di base alla splendida loro armonia. È strumento universale che modula un recitativo con grazia e soavità, indi porta la sua voce su tutti i punti ove può essa utilmente servire, sì per riempiero

i vacui delle parti intermedie, si per collegare un pezzo d'accompagnamento, o per rinforzare un passaggio staccato. Possedendo esso il suono che meglio s'accorda con tutti i *diapason*, accompagna successivamente il basso, la viola, il clarinetto, l'oboe, il flauto, ecc., segue il rapido andamento dei violini, o la placida lentezza dei corni; le sue note gravi e romoreggianti servono ottimamente negli accompagnamenti, e la sua ultima ottava dà una melodia pura ad un tempo e sonora. — Nelle orchestre ordinarie figurano solitamente due fagotti; ma nelle grandi orchestre il loro numero addoppiasi, ed appunto a questi quattro fagotti vanno debitori i loro unisoni d'arco, il cui effetto è sì possente e sì gradito, della maggior parte del diletto che fanno provare. Si usa per la musica del fagotto la chiave di *fa*, quarta riga, e quella di *do*, pure quarta riga; alcuni pezzi che ascendono sino agli acuti più alti devono scriversi in chiave di *do*; si compongono per questo strumento concerti, quartetti, trii e terzetti, sonate con accompagnamento di violino, duetti a due fagotti, terzetti a tre fagotti di grandissimo effetto. Esso chiamasi anche *bassone*, voce che è un gallicismo, *basson*, essendo il suo nome francese, perchè è strumento che dà suoni bassi, *bas sons*. Un tempo fu pur detto *dolcino* o *dolciano*.

Fagotto. Strumento d'organo composto di canne ed un'an-
cia che imitano il suono di questo strumento.

Falsa relazione. Relazione di due note che si sentono
successivamente in diverse parti, come il soprano ed il
basso, e che danno la sensazione di due tuoni senza ana-
logia. Per esempio, *do* # e *do* ♭.

Falsetto. Specie di voce, più propriamente detta voce
di testa. Questo genere generalmente non si trova che negli
uomini, e particolarmente presso i tenori.

Falso (ep.) Questo epiteto apposto al *giusto* si dà: 1° Alla
quinta diminuita; 2° Ad una viziosa progressione d'inter-
valli; 3° Ad una voce mal intonata; 4° Ad una corda che
produce oscillazioni buone e cattive; 5° Alla cattiva re-
lazione; 6 All'accordatura delle corde di uno strumento o
delle canne d'organo non corrispondente agli altri stru-
menti; 7° Alle così dette note di passaggio; 8° Diconsi
pure falsi i suoni che diconsi di testa.

Falso bordone. Contrapunto sul canto fermo a tre o
quattro parti; e a note contro note di cui si fa uso nella
feste solenni in alcune chiese d'Italia e di Francia.

Fandango. Antica aria da ballo a tre tempi, di un mo-

vimento animato, originaria della Spagna, ove è ancora in uso. La si balla facendo suonare delle castagnette.

Fanfara. Nome di una piccola composizione francese brillante per le trombe, i timpani, tromboni, oficleidi, ecc., particolarmente all'uso militare. In questo genere di pezzi si producono effetti piacevoli e modulazioni variate per mezzo di strumenti in diversi tuoni. Si trovano pure fanfare con trombe e corni da caccia.

Fantasia. Pezzo di musica, la cui origine rimonta al secolo xvi. Questo genere di musica fu dapprima una composizione in cui, secondo il titolo, il compositore si abbandonava ai capricci della sua immaginazione. E tale fu compresa da' grandi musicisti tedeschi fino a Mozart; ma dopo circa vent'anni nulla vi fu di meno libero che la fantasia; non la si fa più che su un dato modello che è sempre lo stesso, ed in cui l'immaginazione v'entra per niente. Essa ha quasi sempre per tema qualche aria d'opera il cui motivo è variato.

Fantastico. Una musica fantastica è quella in cui gran parte di idee e di cantilene si presentano con nuove forme, con inusitate combinazioni, con particolar uso di strumenti, in cui si scorge che lo spirito del compositore operava con maggior libertà e non già ne' soliti confini ristretto.

Farandoule (franc.). Aria da ballo di un movimento vivo a $\frac{6}{8}$ alla quale un gran numero di persone balla tenendosi per mano o con fazzoletti, facendo diverse figure.

Far musica. Questa frase si può dire e dell'atto di comporla e di eseguirla. Però per l'operazione del compositore si usa piuttosto *comporre* o *scrivere musica*. Così quando si dice *Noi questa sera faremo musica*, questa frase si intende nel senso di *eseguire musica*.

Farsa in musica. Operetta comica in un atto.

Fattura. Modo più o meno scientifico di scrivere la musica; per *fattura* si intende piuttosto la parte armonica della musica che la melodica. Si dice; *questo pezzo è di una buona fattura*; *la fattura di questa sinfonia è mediocre*. In generale questo vocabolo non si applica che a composizioni di una certa importanza.

Fermata. Sinonimo di *comune*, *corona* e *pausa generale* che indica un arrestarsi nella misura.

Filar un suono. Espressione tolta dal francese che indica il prolungamento del suono per quanto lo permette il

fiato, avendo riguardo a cominciarlo pianissimo, gonfiarlo fino al forte e diminuirlo colle stesse gradazioni, come nella così detta *messa di voce*.

Finale. Pezzo musicale assai sviluppato che chiude un'atto dell'opera o un componimento di musica strumentale. Il finale di musica strumentale è per lo più di carattere gajo o scherzoso ecc., quello dell'opera è composto di pezzi indifferenti, di carattere, di tempo, di movimento, e l'azione ne è continuata. Un finale rinchiude spesso de' cori.

Fioretti. Si chiamano con questo nome i passi più o meno rapidi e brillanti, che un cantante aggiunge alla musica scritta per far brillare la sua abilità nell'improvvisare e nell'eseguire.

Fioriture o fioretto. Ornamento di canto di qualunque siasi specie.

Fisarmonica. Strumento a lamine metalliche che vibrano per mezzo dell'aria alimentata da un soffiutto. Questo strumento fu inventato da A. Hackel di Vienna (vedi cap. xv del vol. I).

Flagioletto. Specie di flauto a becco, che porta sei buchi ed armato di chiavi (vedi il cap. xix del vol. I).

Flagioletto. Si dice di un particolar trattamento degli strumenti da arco, imitandovi il suono di simili flautini, locchè si produce con un tocco assai dolce sulla corda e con un'arcata molto eguale.

Flautato. Si usa dire un suono *flautato*, una voce *flautata*, per indicare che questo suono o questa voce hanno la dolcezza del flauto.

Flauti. Parecchi suoni d'organo portano questo nome. Si danno *flauti aperti*, *chiusi*, *conici*, *a cammino*, e differiscono tanto per la qualità del suono che per la forma.

Flautino. Flauto di minor dimensione e di un ottava più alta del solito flauto che porta il nome di *flauto piccolo* o *ottavino*.

Flauto. Strumento a vento le cui forme variarono moltissimo dall'antichità fino a questi ultimi tempi. Vi furono flauti semplici, doppi, eguali, ineguali, a becco, a imboccatura laterale ecc. Il *flauto a becco* o *flauto dolce*, ora non più in uso, era uno strumento a sette buchi che suonavasi come l'oboe. Esso estendevasi dal *fa*, chiave di violino secondo spazio, al *sol* acutissimo. Le sue varie dimensioni erano il *flautone*, dal *fa*, chiave di basso sotto le righe, al *re*, chiave di violino quarta riga, al *sol*, chiave

di violino nella riga stessa; il flauto di alto dal *fa* basso quarta riga, al *re* violino stessa riga. Il flauto traversiere o flauto tedesco, unico in uso nelle nostre orchestre, è composto di quattro pezzi, cioè quello dell'imboccatura, i due medii, e quello del piede. Il medio superiore ha tre buchi per la mano sinistra, tre ne ha l'inferiore per la destra e nel piede v'ha una o due chiavi per *mi b* e per *re #*. Una volta però non v'era che una chiave per queste due voci, mentre ora il flauto è stato arricchito da Tromlitz di Lipsia di molte altre chiavi che rendono più chiari alcuni suoni, e fanno meglio trillare alcuni altri. Generalmente i flauti moderni si estendono dal *re*, chiave di violino, al *si b* sopracuto. A Vienna si fabbricano flauti che danno persino il *la*, chiave di violino sotto le righe, e Trexler arricchì questo strumento di diciassette chiavi, per mezzo delle quali si può anche intonare il *sol* profondo. Questa specie di flauti sono curvi in fondo per ovviare alla loro troppa lunghezza. L'invenzione dei flauti di cristallo, pregevoli per la forma e la limpidezza del suono, va dovuta alla Francia. Ma era comune ai flauti il difetto di suonare, massime nel crescendo e diminuendo, e Peterson di Annover lo corresse con un meccanismo semplicissimo, applicando cioè allo strumento un manovello che si muove con tanta facilità col pollice della sinistra, e per questo mezzo s'alza e si abbassa la voce di un'ottava parte. Bohm, per quanto da noi si sappia, è stato l'ultimo a perfezionare il flauto: e le sue invenzioni sono ricevute in gran parte sì dalla Germania come dalla Francia. Egli si propose di portare ciascun suono di questo strumento ad un egual grado di sonorità e alla perfetta intonazione, e di rendere facile il maneggio, talmente che il trillo di qualunque nota, e generalmente i passi di esecuzione difficile, dovessero riescire non solo eseguibili, ma agevoli. A tale effetto prese a rimediare al male dalla radice, bucando lo strumento a proporzioni più esatte, e disponendo ingegnosamente il meccanismo delle chiavi, in modo affatto diverso da quello fino allora usato. Il francese Coche ha fatto di poi qualche leggera modificazione al flauto di Bohm, con felice riuscita, ed è probabile che questo strumento venga ricevuto universalmente. In questi ultimi anni fu inventato da Erhard a Carlsruhe, o come alcuni vogliono, da Rebsomen, un flauto, così detto per *monobracci*, il quale può essere suonato da chi abbia la disgrazia di mancare d'un

braccio. Questa invenzione ha però l'inconveniente di dover porre la parte inferiore dello strumento in una specie di corista, movibile, il quale è attaccato al leggio che gli serve d'appoggio. Finalmente vi ha una specie di flauto detto d'amore, il quale è più basso di una terza del flauto ordinario, come pure vi hanno flauti più alti di una terza o di una quarta, che chiamasi *terzo flauto* o *quarto flauto*. In un'orchestra il flauto si fa distinguere per la varietà e la ricchezza de' suoi suoni e de' suoi accenti. Esso riesce gradevolissimo all'orecchio, allorchè si studia d'imitare il canto della voce umana, modulando nei suoni medii a preferenza dei gravi e degli acuti. Notisi però che i suoni gravi del flauto, a torto trascurati da molti, servono mirabilmente agli effetti aspri e malinconici: Mozart ne faceva molto uso. La natura campestre del flauto ne rende più soave il suono all'aria aperta, e però molto si conviene alle impressioni tranquille, tenere, malinconiche, piuttosto che alle passioni forti e cupe. I moderni compositori però si servono in quest'ultimo caso dei suoni acutissimi del flauto. I flauti si fanno di legno, avorio, cristallo, porcellana, ed anche di argento.

Flebile. Aggettivo che si aggiunge qualche volta per indicare un dato movimento. Si dice cioè *andante flebile*, e vale quasi compassionevole.

Flotta. Nome di un coro cantato anticamente da un gran numero degli allievi primarii dei Conservatorii di Napoli nella processione di San Gennaro che aveva luogo annualmente nel mese di maggio.

Flottole. Sorta di cantica di una melodia dolce che gli allievi del Conservatorio di Venezia cantavano nella processione dei Santi.

Foglietto. Nome che si suol dare alla parte del primo violino, capo orchestra, ripetitore de' balli, la quale contiene tutti i bassi obbligati dell'orchestra e per tal modo forma una specie di spartito.

Folias. Aria che si ballava una volta in Spagna con castagnette dello stesso nome. Quest'aria è a tre tempi, di un movimento moderato e di una melodia semplice, è conosciuta in Francia sotto il nome di *folies d'Espagne*.

Fondamentale. Così chiamasi quel suono che serve di fondamento all'accordo o al tuono; il basso fondamentale serve di fondamento all'armonia; l'accordo fondamentale è quello di cui la nota più bassa è fondamentale.

Forchetta. Parte del meccanismo dell'arpa inventato

da Sebastiano Erard, per alzare le corde di un semitono. (vedi cap. xvi, vol. I).

Forlana. Ballo di carattere gaio in tempo $\frac{6}{8}$ e di movimento vivo; usato particolarmente nel Friuli da dove ha tratto il suo nome.

Forniture. Nome francese di un registro di ripieno nell'organo; composto di varii ordini di canne d'anima.

Fortbien. Specie di piano-forte a tavolino, inventato nel 1758 dal fabbricatore di strumenti Federici a Gera.

Forte. Grado di forza od intensità usata in musica. In musica la si indica con un *F*.

Forte-piano. Antico nome dello strumento che oggidì si chiama *Piano-forte*.

Fortissimo. Superlativo di *forte*. In musica lo si scrive così: *FF*.

Forza. Detta talvolta intensità. Qualità energica dei suoni; forza della loro vibrazione.

Forzar la voce. Spingere i suoni con forza, gridare. Questo difetto priva l'organo vocale della sua dolcezza e della sua precisione.

Frase. Frammento di melodia che ha ordinariamente per frammento corrispondente un'altra frase di un numero eguale di misure, di ritmo e di carattere (vedi c. ix, v. I).

Fraseggiare. Si è dare a ciascuna frase, nell'esecuzione della musica, il carattere conveniente, ed accompagnarla in modo che possa sempre aumentarne l'effetto.

Fuga. Pezzo di musica stabilito su una data frase, che passa alternativamente in tutte le parti, per una imitazione periodica. Ella fu appellata da taluni *conseguenza*, *imitazione*, *riditta*; ma il nome di fuga invalse esclusivamente presso gli autori più accreditati nell'arte. La fuga adunque ha nessuna forma, ed un ordinamento che ad essa sola si conviene, e consiste nel tema ovvero *soggetto* eseguito od imitato da tutte le voci principali secondo regole proprie; e in guisa tale tessuto, che tutte le parti lo proseguano senza pose considerevoli sino al suo termine, e tutte le voci vadano ad unirsi ad un fine comune. In questo modo ogni voce diventa principale, spiccando distintamente, nè servendo d'accompagnamento ad un'altra voce qualunque. La fuga non è un'invenzione arbitraria degli antichi maestri, ma il suo scopo desunto dalla natura stessa della musica, è di esprimere un sentimento d'una moltitudine radunata. Il compositore abile colla differenza degli intervalli, e colle forme armoniche sempre

nuove, esprime i più notevoli tratti di ciascun membro componente la moltitudine: e da ciò si conosce quanto il compositore debba esser padrone dell'armonia, e conoscere intimamente il contrapunto. Anche l'esecuzione delle fughe quanto è difficile, altrettanto debb'essere esatta, energica e significante, sì per parte delle voci, che per parte degli strumenti da arco.

Fugato (aggettivo). Che è nello stile della fuga. Il *contrapunto fugato* è un contrapunto per imitazione.

Fusa. Antico nome della croma.

G

G. Antico nome del *sol*. Una volta dicevasi *G-sol-re* o *G. sol re ut*.

Gagliarda. Antichissimo ballo italiano originario di Roma caduto in disuso, di carattere gajo, in tempo $3/4$, con un movimento vivace.

Galoubet ossia **Flauto a tamburino**. Strumento da fiato il cui uso è antichissimo in Francia, e che da più di due secoli non si usa che nella Provenza. Non porta che tre buchi e la si suona con una sola mano. Quegli che la suona batte coll'altra mano sul tamburino lungo e che fa poco rumore.

Gambo. Così si chiama la lineetta verticale che si attacca alla testa delle note musicali.

Gamma. Termine de' musici, indicante la divisione dell'ottava, perchè esso contiene tre toni maggiori, due minori e due semitoni; nominasi anche *scala diatonica della musica*, ma più comunemente *gamma*, dal nome della sua nota più bassa, che è un γ greco (*vedi Scala*).

Gavotta. Ballo di carattere gajo ed aggradevole, colla melodia in tempo binario, e di movimento moderato. Non è più in uso che nei balletti.

Generi musicali. Formule di successioni armoniche e melodiche. I Greci avevano tre generi. 1° Il *diatonico* nel quale tutti i suoni erano alla distanza di un tuono, secondo il significato esatto della parola *diatonico*. 2° *Cromatico*, in cui si adoperavano semitoni e qualche volta quarti di toni: 3° l'*enarmonico* di cui noi non abbiamo che un'idea imperfetta, e su cui gli scrittori greci stessi non son d'accordo. Questi vocaboli trasportati nella musica moderna sono o insignificanti o del tutto falsi. Per tal modo noi non abbiamo scale diatoniche; perchè vi si

trovano de' semitoni: i vocaboli cromatici ed enarmonici nulla esprimono nel nostro linguaggio musicale.

Giga. Ballo di carattere gaio e vivacissimo, e di movimento festo, colla melodia in tempo $\frac{6}{8}$ di due riprese e di otto battute caduna. Talvolta si usa la giga in altri pezzi di musica, ma in allora non è legata ad un determinato numero di battute.

Ginoco. Preso per meccanismo artificioso: giuoco d'organo, ecc. Nei tre organi di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo, fabbricati dal rinomato Serassi, un sol organista suona e registra con prontezza e facilità, non solo due dei medesimi, posti dove siede il suonatore, ma anche l'altro che sta all'opposta parte, lontano più di 55 braccia, passando i giuochi per un cavo sotterraneo. — I Francesi danno pure un tal nome alle vario specie di canne, a varii registri ed alle associazioni de' medesimi dicendo *jeux de bouche, jeux d'anche, jeux de flûte, jeux de trompette, le grandjeux, le plein jeux, le grand chœur*.

Giusto. Vuol dire corrispondente ai rapporti che debbe avere. Così, per esempio, dicesi voce giusta, intonazione giusta, quando è ben intonata; imitazione giusta, quando è adeguata al tema proposto. Un ottava è giusta, quando non è alterata da un segno accidentale di elevarzione o di abbassamento.

Giusto (tempo). Modo di dire di cui si fa uso per indicare un movimento, che non è nè troppo vivo nè troppo lento.

Glottis. Antico nome greco dell'imboccatura di uno strumento da fiato.

Gorgheggiare. Eseguire passi d'agilità. Il gorgheggio che era stato mai sempre usato con economia da' migliori cantanti antichi e moderni, ha il vantaggio che con esso si risparmiano le molte repliche delle parole e si fa spiccare di più la voce. E poi un errore gravissimo l'interporre il senso del testo o l'applicarlo a certe parole di furore, di crudeltà ecc.

Grado. Distanza che passa da un suono all'altro suo vicino. Prendesi generalmente nel senso corrispondente a gradi, su cui son scritte le note musicali; di modo che dicesi un grado alla distanza che passa dalla nota sulla prima linea a quella che sta scritta allo spazio intermedio fra la prima e la seconda, mentre un suono che abbia la stessa intonazione occupa però un'altra distanza come: D. e., il do b ed il si, il do re # ed il do mi b ecc.

Graduale. Canto che si eseguisce nel pubblico culto di

vino immediatamente dopo l'*epistola*, chiamato così perchè nella gran Messa si canta sui gradi del santuario, *in gradu*. Nelle funzioni sacre di prima classe si cantano anche i *graduali* con musica figurata, particolarmente quando vi assiste un vescovo od un abate mitrato.

Gran giuoco. Specie di giuoco d'organo, composto dei giuochi di *mutation* detti *cymbale* e *forniture*; si aggiunge a questa combinazione i giuochi de' fondi come i bordoni, flauti e prestanti. Questo giuoco ha un effetto maestoso.

Grave (aggettivo). Questa parola si mette alla testa dei pezzi di musica il cui movimento deve essere lentissimo.

Grave. Qualità de' suoni prodotti dagli strumenti di grandi dimensioni e dalle voci di basso. Un suono *grave* è l'opposto di uno *acuto*.

Gravità del suono. Essa dipende dalla grossezza delle corde o delle canne, dalla lunghezza del diametro, ed in generale dalla massa e volume del corpo sonoro.

Grazioso. Ciò che produce sull'animo una sensazione grata mediante una certa finezza, morbidezza ed aggravedolezza.

Gruppetto. Abbellimento musicale che consiste in un complesso di *notine* che precedono una nota. Il gruppetto si compone generalmente di tre note all'ingitù o all'insù; talvolta viene formato da quattro notine: vi ha poi la maniera di indicarlo senza le notine, come rilevasi nel presente segno di convenzione ∞ messo sopra la nota o fra due note. Il gruppetto deve eseguirsi con nettezza e velocità, e legato in modo alle note che se ne formi un tutto insieme.

Guddok. Nome di un violino a tre corde in uso tra i villani russi.

Guida. È una nota colla codetta che si scrive al fine del rigo o spazio, per indicare la prima nota del rigo o spazio susseguente. Questo segno non è più in uso.

II

H. Lettera che in Germania dinota il *si* naturale.

I

Imboccatura. È il luogo in cui si introduce il soffio negli strumenti a fiato. L'imboccatura del flauto è un foro praticato lateralmente nello strumento. L'imboccatura del

corno è conica; quella della trombetta, del trombone, del serpentone ha la forma di un imbuto; quella del clarinetto è un becco che porta un'ancia; l'oboe, il corno inglese ed il fagotto hanno per imboccatura un'ancia doppia.

Imboccatura. Si dice anche della disposizione naturale delle labbra dell'esecutore per suonare il suo strumento; così si dice che un tal flautista *ha una buona o cattiva imboccatura*.

Imitativa (musica). La musica imitativa è quella che ha per oggetto di produrre effetti uguali od analoghi a quelli che esistono o si mostrano in natura; come per esempio il rumore della tempesta, il movimento delle onde; quelli di una caccia, il galoppo dei cavalli ecc. Questo genere di imitazioni è assai imperfetto, e non producono che effetti di convenzione; è però necessario in certe circostanze.

Imitazione. Frase melodica che passa alternativamente da uno strumento o da una voce ad un'altra, e che serve d'accompagnamento ad altre frasi, per mezzo di certe regole dell'arte di scriverle (Vi sono parecchi generi di imitazioni, che si potranno conoscere al cap. XII).

Improvvisare. È l'invenzione spontanea di un pezzo di musica, mentre si suona uno strumento. Si danno pochi esempi di reale invenzione spontanea; spesso ciò che si dà come tale non è che il finimento di un quadro già prima preparato ed in cui si fanno entrare molte idee dimenticate. L'invenzione spontanea non avviene che allorchè l'artista non ha che lui stesso per uditorio: allora in mezzo a pensieri vaghi ed insignificanti, se ne crea qualcuno che ha il carattere dell'ispirazione.

Incisore (*di note musicali*). L'artista che incide musica su lamine di stagno, stampandovi modelli di ponzoni a colpi di martello.

Incompleto. Accordo nel quale si omette alcuna delle sue note integranti. Abbiasi, per esempio, l'accordo *sol, si, re, fa*; se per l'andamento delle parti, o perchè di sole tre parti è composta l'armonia, noi siamo obbligati ad omettere una nota, e ridurlo a *sol si fa*; o *sol re fa*; o *si, re, fa*: cotale accordo chiamasi allora incompleto. Gli accordi incompleti pajono talvolta ciò che effettivamente non sono; gli accordi *si, re, fa* summenzionato ha l'apparenza di un accordo fondamentale, mentre non è che il primo rivolto dell'accordo *sol, si, re, fa*, in cui si è ommesso la nota fondamentale *sol*.

Inganno. Questo vocabolo si adopera in musica per indicare una modulazione inaspettata, e diversa da quella che pareva indicare la preparazione.

Inglese. Aria da ballo a tempo binario, di un movimento animato e di un ritmo eguale.

Inno. Canto trionfale o patriotico ed anche canto da Chiesa.

Intavolatura. Dinota la totalità dei segni musicali. Finò dai tempi di San Gregorio Magno, il quale abolì i caratteri della musica greca, si univa una grandissima quantità di varie specie d'intavolature particolarmente nei secoli di mezzo, come si può vedere nell'opera intitolata: *Scriptores eccles. de musica sacra potissimum*, dell'alemanno Martino Gerbert principe, abate di San Biagio. Anche negli ultimi tempi si è cercato d'introdurre de' nuovi segni musicali. Così per esempio il maestro di cappella Schulze scrisse una cantata con cifre, e il consigliere Horstig pubblicò un almanacco per i cantanti ed organisti, in cui le melodie sono parimenti esposte con cifre; altri introdussero certe specie di linee, ma nessuna di queste nuove intavolature ebbe incontro. Si dà anche il nome d'intavolatura al basso cifrato. Prima dell'introduzione del medesimo nella Germania vi si usava una specie di partitura senza rigo in cui i suoni venivano rappresentati colle prime lettere dell'alfabeto, come lo praticava già San Gregorio; le lettere majuscole indicavano la prima o più profonda ottava (cominciando dal *do*); le lettere minuscole la seconda ottava, le lettere minuscole con una lineetta orizzontale sopra la terza ottava, con due lineette le quarte, ecc., come vedesi nel seguente esempio: C. D.

E. F. G. A. H, *c, d, e, f, g, a, h, c̄, d̄, ē, f̄, ḡ, ā, h̄, c̄̄, d̄̄, ē̄, f̄̄, ḡ̄, ā̄, h̄̄*, ecc. Oltre a ciò eravvi ancora altri segni per indicare la durata de' suoni. Anche al giorno d'oggi i Tedeschi si servono di queste lettere per esprimere l'estensione di una voce, ecc. *Intavolatura* era ancora di notare con lettere altre volte in uso per il liuto, la tiorba, la chitarra, il sistro e la viola. Si chiama pure intavolatura la tavola rappresentante uno strumento da fiato con buchi, come il flauto, il fagotto, ecc. Da ciascuno di questi buchi partono linee orizzontali su cui riposano di distanza in distanza gli *O* pieni e vuoti. Se l'*O* è pieno indica che il buco deve rimanere aperto per formare tale o tal suono segnato in margine. A motivo però del con-

corso di varie dita e talvolta di tutte le dita insieme che occorre in tali strumenti, l'intavolatura presenta ancora all'occhio le linee che cadono perpendicolarmente sopra le linee orizzontali. Seguendo quest'altra direzione, e facendo attenzione agli *O* pieni e vuoti, si perviene a conoscere la quantità di buchi che si devono chiudere ed aprire per fare un tal tuono o tal altro. — Si trova l'intavolatura di ogni strumento da fiato con buchi in testa de' metodi di questi strumenti. Vi si accoppia talvolta una particolare intavolatura la quale indica il modo di digitare per certi trilli che non si potrebbero eseguire col metodo ordinario.

Intermezzo. Gli antichi Romani rappresentavano spesso fra gli atti dei loro componimenti teatrali delle piccole scene da loro chiamate *Satyri*. Asserisce Crescimbeni che in una farsa scritta da Damiano e stampata nel 1519 vi era in testa d'ogni atto dei versi in ottava rima che si cantavano al suono della lira o della chitarra da una persona detta Orfeo. Un'altra volta cantavasi un madrigale sotto titolo di *coro* all'imitazione degli antichi poeti comici, i quali al tempo di Orazio introdussero de' canti fra gli atti, invece dei cori impiegati dai Greci nelle loro tragedie o comedie. Ogni atto nelle antiche comedie italiane aveva un argomento o prologo e talvolta due. Simil pezzo fu sempre recitato o cantato negli antichi misteri da un *angelo nunzio*. I piccioli pezzi intitolati *intermezzi in musica* i quali precedevano le opere, non erano in sul principio che madrigali o canzonette. Il Tasso ne compose pel suo *Aminta* e Guarini pel suo *Pastor fido*. Il pubblico si annoiava però ben presto di simili cose senza azione, senza movimenti ed incidenti drammatici, e saggiamente si sostituirono ad essi delle scene più animate, piene di carattere di sentimento e di gajezza. L'intermezzo venne rappresentato fra le opere serie (come al tempo del Metastasio) e fra le comedie, come si usa ancora in alcun luogo chiamandosi le buffe in due atti anche *intermezzi*. La *Serva padrona* del Pergolese data a Napoli verso il 1734 è uno de' più celebri intermezzi che si conoscano.

Intervallo. Distanza che si trova fra un tuono ed un altro.

Intervallo alla semplice. Distanza di due suoni chiusi nei limiti di un'ottava (vedi cap. x).

Intervallo consonante. Relazione di due suoni di diverse intonazioni piacevoli all'orecchio.

Intervallo dissonante. Relazione di due suoni di diverse intonazioni, e che fa desiderare all'orecchio il bisogno di sentire subito dopo un intervallo consonante (vedi cap. x).

Intervallo raddoppiato. Distanza maggiore dell'ottava fra due suoni; la nona è un intervallo di seconda raddoppiata; la decima è un intervallo di terza ecc. (vedi cap. x).

Intonare. Entrar nel tuono regolandosi sul suono di uno strumento sulla cognizione che si ha dell'ordine dei diversi gradi della scala. Dicesi pure intonare quando il sacerdote che celebra il sacrificio della messa, il Vespri, proferisce cantando le prime od intermedie parole di un inno, di un'antifona, di un salmo ecc. e dicesi in allora il celebrante ha intonato il *Gloria*, il *Domine* ecc.

Introduzione. Pezzo di musica che serve come di esordio o, per meglio dire, di prologo ad un altro pezzo di maggior rilievo. Nei melodrammi odierni chiamasi anche introduzione il primo pezzo che si eseguisce dopo alzato il sipario, il quale è ordinariamente composto di più pezzi concatenati e formanti un sol grande pezzo, uno de' più rilevanti di tutta l'opera.

Inverso contrario (Contrapunto o imitazione). Contrapunto in cui una o parecchie parti prendono per movimento retrogrado e per movimento contrario quello che altre fecero per movimento diretto.

Istrumentale. Che si rapporta agli strumenti. Si dice un concerto istrumentale per dire un concerto in cui non s'intendono che strumenti; si chiama *composizione istrumentale* quella che è scritta per gli strumenti. Si usa qualche volta dire per criticare *canto istrumentale* quello in cui il cantante abusando del suo facile vocalizzo, imita i passi istrumentali in luogo di conservare al suo organo il carattere di espressione che è in sua natura.

Istrumentista. Musico che suona uno o parecchi strumenti.

K

Kyrie. Parola greca che serve ad invocare il nome del Signore al principio della Messa. I compositori fanno qualche volta lunghi pezzi nelle messe in musica su queste sole parole *Kyrie eleison*, *Christe eleison*. Kyrie è il nome di questi pezzi, e si dice: *Un bel Kyrie, un lungo Kyrie!*

L

La. Sesta nota della scala moderna e della scala del canto fermo.

Lamentevole. Epiteto che si dà qualche volta alla musica triste e lugubre.

Larghetto. Parola che serve ad indicare un grado di lentezza più pronunciato dell'*andante* e meno lento dell'*adagio*.

Largo. Il più lento di tutti i movimenti nella musica.

Legato. Parola che si adopera per indicare un modo di esecuzione in cui tutti i suoni debbono farsi sentire legati.

Legatura. Arco di circolo che si mette fra due note di egual intonazione per legarle l'una all'altra in modo da farne soltanto una sola durata eguale al valore di tutte e due.

Legatura. È anche una curva che si mette su parecchie note d'intonazioni diverse acciocchè esse si eseguiscano con un sol colpo d'arco o di lingua in modo che i suoni riescano legati.

Leggio. Mobile che serve ad appoggiarvi i libri di musica, le partiture, le parti separate a comodo di chi le deve eseguire.

Lento. Vocabolo che indica un movimento assai lento in musica.

Licenza. Infrazione tollerata di una regola male stabilita. Segue da ciò che ogni licenza contro le vere regole dell'arte dev'essere considerata come la loro violazione. Nella musica nulla è fuor di regola se non ciò che urta l'orecchio, la ragione ed il gusto; le licenze che hanno grazia, e che perciò si chiamano *felici*, tanto più compaiono belle quanto più hanno apparenza naturale e negletta; sono creazioni o piuttosto slanci dell'ingegno. Quindi sono soli i veri genii che ci possono servire di guida. Prima però che eglino non abbiano formato il codice di tali licenze, si deve procedervi colla massima cautela, e ponderarne bene l'indole, altrimenti s'incorrerà facilmente nell'errore; imperciocchè la stessa licenza che sta bene nel gran maestro, può riuscir male nell'inesperto, a motivo che questi non sarà forse penetrato nella cagione, concatenazione, e delle circostanze che hanno indotto il primo a prendersela. Fu sostenuto che i critici abbiano elevato al grado di bellezza certi errori sfuggiti ai grandi maestri: è questa una

specie di ribellione dei critici moderni contro i critici antichi.

Lira. Fu dato questo nome ad uno strumento variante dalla chitarra che fu in voga dal 1795 fino al 1810. Questo strumento aveva infatti qualche analogia di forma colla lira antica, e non differiva che pel manico che faceva variare le intonazioni di ciascuna corda. Questa forma era poco favorevole alla produzione del suono; ed è ciò che lo fece abbandonare.

Lirica. Espressione che si applica qualche volta alla poesia destinata al canto con accompagnamento della lira. Oggidì si chiama poesia lirica tutto ciò che è destinato a porsi in musica, benchè dimenticata sia la lira. Si chiama anche qualche volta un'opera sotto il nome di *dramma lirico*, ed un teatro ove si rappresentano pezzi di musica si chiama *teatro lirico*.

Liutiere. Fabbricatore di strumenti da arco e da pizzico. Tal nome, che significa fattore di liuti, è rimasto per sineddoche a questa sorta d'artisti, poichè altre volte il liuto era lo strumento più comune, e se ne fabbricava in gran quantità.

Liuto. Strumento musicale a corde; secondo alcuni è derivato dal tedesco *laute* o *lauten*, e secondo altri dall'arabo *allaud*, il che dinota il liuto essere antico e stato in uso specialmente in Germania. Era il liuto armato di corde di budello che si toccavano colle dita di ambedue le mani: la destra pizzicava le fila e la sinistra maneggiava i tasti. V'erano in principio sei ordini di cordo doppie, poi se ne aggiunsero quattro, cinque, fino a sei e vi fu qualche liutajo che tentò di arrivare fino a venti ordini. Coi diversi tuoni si componeva e variava l'armonia. Era il liuto composto di quattro parti: della tavola di pino e di cedro; del corpo che si chiamava eziandìo ventre; del manico fornito di nove tasti o divisioni segnate dalle corde; e delle teste ove per mezzo di manigliette si tendevano e allentavano le corde. Da un'apertura fatta nel mezzo della tavola usciva il suono. Oggi il liuto non è più in uso; è nel novero di quei diversi strumenti a corde, che in diversa forma hanno in tutti i tempi, secondo il bisogno della società, obbedito all'intenzione dell'arte. Le corde in proporzione del loro numero, qualità e tensione contribuiscono a formare armonia assai meglio che le modificazioni dell'alito, che informa un flauto o una tromba. Ed oltre che lo strumento a corde si acconcia meglio all'eleganza della

persona e non altera la fisionomia, permette che il suonatore sposi al suono la sua voce e faccia una bella consonanza. Perciò si videro le arpe, le lire, i liuti, i violini, le chitarre, adoperati nelle feste pubbliche, nelle brigate e nelle ricreazioni ad esprimere sentimenti di religione, di allegria, di mestizia e di amore. Al liuto subentrò la chitarra, all'arpa, che faceva risuonare gli inni sacri, gli organi di chiesa. Il ministero delle corde armoniose dura tutt'odi e si perfeziona: il pianoforte è l'istrumento con cui il genio della musica ci compensa dell'arpa, della lira, del liuto, del violino e della chitarra. Eran buoni il liuto ed altri strumenti a corda nel medio evo, quando la musica girava di castello in castello accompagnata dal canto. Oggi l'istruzione musicale fa parte dell'educazione; la musica è una gioia interna di famiglia; e si trova nel maggior numero delle case civili il piano-forte. Vienna e Parigi producono questa sorta di strumento. In altri tempi quando si suonava il liute, era Bologna che li somministrava ed erano i più stimati per la qualità sonora del legno. Si racconta che a Parigi ve ne era al principio del secolo passato uno d'oro che costava 34,000 scudi. Liutajo che corrisponde al *luthier* dei Francesi e al *lautenbauer* dei Tedeschi, è oggidì il nome di tutti quelli che fanno strumenti a corde.

Loco. Dopo un passo notato coll'ottava alta che indica l'esecuzione sua di un'ottava più alta, si pone la parola *loco* che significa l'esecuzione delle note susseguenti nella loro posizione naturale. Così pure usasi talvolta dopo i suoni *armonici* a scriver *loco* per indicarne i naturali.

Longa. Era nella musica antica una nota che valeva quattro battute. Nel così detto *Modo minori perfecti* valeva tre breves e nell'*imperfecti* due.

M

Madrigale. Specie di aria composta per le voci senza accompagnamento, e tanto apprezzata nel secolo xvi, che il Tasso e tutti i primi poeti ne scrissero, e i più distinti maestri li musicarono ad una, due, sino ad otto, dieci voci. Luca Morenzio fu quello che contribuì principalmente al perfezionamento del madrigale; ei ne pubblicò un numero prodigioso. D. Carlo Gesualdo, principe di Venosa, ne diede in luce sei collezioni a cinque voci ed a sei, le

quali furono stampate in varie parti d'Europa. Palestrina, Claudio Monteverde si distinsero pur essi in questo genere di componimento. Non essendo per anco introdotta nè la musica concertata per chiesa, nè la drammatica pel teatro, i compositori di que' tempi posero ogni loro studio nella musica de' madrigali, la quale distinguendosi per nuove modulazioni per maggiori slanci ed intervalli nelle cantilene per contrapunti doppii ed imitazioni libere, ecc. veniva a formarne uno stile al tutto nuovo e differente affatto da quello praticato per le composizioni da chiesa, dal che gli fu dato il nome di *stile madrigalesco*. Benchè venisse da poi trascurata, perchè unicamente si mirava allo stile teatrale, nullameno i primi genii musicali amavano ancora di occuparsene, come un Marcello, un Durante, ecc. Il Cherubini non iadegnò di riprodurlo adornandolo di pregi nuovi e peregrini.

Madrigalesco. Si dice dello stile del madrigale.

Maestoso. Vocabolo indicante un movimento lento e maestoso della musica.

Maestro. Oggidi si dice il *gran maestro* per indicare un distinto compositore.

Maestro di cappella. È propriamente quel compositore di musica il quale impiegato presso una Corte che mantiene una cappella, ha l'incumbenza di comporre gli occorrenti pezzi di musica vocale, di farli ripassare a' virtuosi e di dirigerli nella loro esecuzione. — Talvolta hanno pure il carattere di maestro di cappella.

Maestro concertatore. Nome che si dà in Italia ed in Germania al musico che dirige l'esecuzione della musica strumentale nella cappella di Corte. Da esso dipende (in mancanza di direttore di musica o di maestro di cappella) la scelta de' pezzi di musica, la posizione ed il numero d'orchestra, l'intonazione degli strumenti, il fissare e mantenere il tempo, il far le prove. Segue da ciò che un tale individuo deve possedere maggiori cognizioni musicali e sentimento dell'arte non che bravura sul suo strumento.

Maestro di musica. Si dà ordinariamente tal nome all'artista che si occupa particolarmente ad istruire nella musica la gioventù ed in ispecie i dilettanti.

Maggiore (Agg). Indica la qualità di un intervallo più grande che il *minore* di egual nominazione. Così la *seconda maggiore* è composta di un tuono e la *seconda minore* di un semituono: — La parola *maggiore* trovasi alle volte nei pezzi di musica dopo un periodo principale che finisce in

minore, in allora significa che subentra di nuovo il modo maggiore.

Mandola vedi **Mandora**.

Mandolino. Strumento musicale più picciolo del liuto, ma della stessa forma. Il mandolino napolitano si accorda come il violino, colla differenza che le sue corde sono di ottone e doppie. Il mandolino milanese ha sei corde, di cui le prime sono ramate, e l'accordatura si è *sol* (basso del violino) *si, mi, la, re, mi*. Si suona con una penna tagliata come uno stuzzicadente piano.

Mandora. Strumento a corde pizzicate della famiglia del liuto, che porta quattro corde doppie, accordate di quinta in quarta, lo che fa in tutto sedici corde, e si distingue dal Mandolino (*vedi*) pel manico più corto, e per la mole maggiore. La mandora cadde oggidì affatto in disuso.

Manico. Pezzo di legno collato all'estremità del corpo di certi strumenti da corda, come il violino, il violoncello, la chitarra, ecc. Il manico serve a tener lo strumento, porta le corde, ed i bischeri; adattando le dita sulle sue corde e premendole contro il manico se ne formano i differenti suoi suoni.

Mano armonica. Gli antichi solfeggiatori intesero sotto tale espressione il disegno della parte interna dell'estesa mano sinistra alle cui dita trovansi espresse le sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la*, dietro la disposizione degli esacordi, onde facilitare agli allievi la solmisazione nei tre generi detti per *bemolle*, per *bequadro*, per *natura*. L'invenzione della *mano armonica* è comunemente attribuita al monaco Guido d'Arezzo che viveva nel secolo undecimo; però di ciò nelle sue opere non si ha traccia alcuna.

Mantici dell'organo. Apparecchi composti di tavole dell'organo riunite con pelli collate, che forniscono il vento ai sommieri dello strumento, per essere poi distribuito nelle canne.

Marcia. Componimento di carattere solenne, di movimento vario e con ritmo marcato, eseguito per lo più da un gran numero di strumenti da fiato che precedono la truppa militare od un corteggio numeroso a fine di regolarne i passi. Quantunque la marcia appartenga più al dominio della musica militare che all'orchestra, si usa però sovente anche nella musica drammatica. Brillante e leggera nello stile *marziale*, maestosa e grave nello stile *religioso*, lugubre e melanconica nelle *pompe funebri*, la

marcia prende diversi caratteri secondo la sua destinazione. La marcia sia militare, religiosa o funebre è quasi sempre scritta in un tempo pari, ed il suo movimento è quello dell'*allegro maestoso*; le marcie religiose hanno un movimento lento. Nello stile militare si distinguono due sorta di marcie; quella cioè a passo ordinario e quella a passo accelerato: il movimento della seconda specie è più rapido di quello della prima, e viene anche scritto in $\frac{3}{4}$. La marcia sulla scena drammatica, oltre che prende i vari aspetti qui sopra enunciati, li regola anche sul carattere dei personaggi che s'introducono sul teatro, di modo che ora sarà marcia *indiana*, ora *moresca*, ecc. Talvolta si unisce anche al coro, nel che fu ammirabile Rossini.

Massima. Nota di otto battute usata anticamente.

Mazurka. Aria da ballo che è in uso nella Polonia. Il movimento di quest'aria è animato ed è in tempo $\frac{3}{4}$. Fu introdotta primamente in Francia da Chopin, e d'allora in poi si rese comune in tutta l'Europa.

Mediante. Terza nota della scala di un tuono qualunque, anticamente detta *tertia modi* o *tertia toni*.

Medium. Luogo della voce che indica l'egual distanza dalle due estremità dal grave all'acuto.

Melodia. Voce pretta greca, che presa nel suo più generale significato indica una serie di suoni in ritmica relazione, da cui rimane piacevolmente affetto l'orecchio; gli è appunto in questo senso che dicesi essere un'aria *piena di melodia*, che chiamasi melodiosa la voce dell'usignuolo, ecc. Ma nel linguaggio musicale prendesi questo vocabolo in più stretto senso, ed esso allora designa semplicemente la successione de' toni musicali per opposizione, od *armonia*, che accenna la loro *simultaneità*. È la melodia nella musica ciò che è il disegno, e precisamente i contorni di esso nella pittura. È propriamente una successione di suoni che col mezzo degli intervalli, del ritmo, dei valori delle note, delle modulazioni, delle cadenze e della misura formano un senso musicale grato all'orecchio. Dalla quale definizione risulta che una stessa serie di suoni può prendere differenti caratteri, secondo che si cangiano i valori delle note, o che si modifica il ritmo e la misura. Ogni componimento musicale è di sua natura, e pel processo della sua formazione essenzialmente e radicalmente melodico; perchè anche nelle semplici successioni di accordi esiste sempre una melodia

certo meno risultante, ma sempre suscettibilissima d'essere eseguita, e dal complesso staccata. Se non vi si trovasse questa melodia, ne seguirebbe che gli accordi sarebbero male concatenati, e cattiva l'armonia conseguentemente. La varietà della melodia nasce dalla differenza di relazione tra i toni per una parte, e tra le durate per l'altra; è questo ciò che dà luogo alle leggi del maneggio dei toni e del ritmo; è necessaria l'unione di questi due elementi per l'esistenza di qualsiasi melodia; quella che fosse composta unicamente dal primo, si ridurrebbe a canto fermo, e quella che dal secondo soltanto fosse regolata, somiglierebbe ad un pezzo da tamburo. Gli è in effetto nella creazione delle idee melodiche che si riconosce veramente l'ingegno del compositore. Invano l'abitudine di comporre gli somministrerà i mezzi di seguire il più confacente andamento; invano la più profonda scienza gli offrirà innumerevoli mezzi di dar brio e colore a' suoi pensieri; invano ricaverà egli dalle voci e dagli strumenti effetti più inaspettati, associazioni e tessiture le meglio ideate; invano il contrapunto cogli inesauribili suoi artifizii quadruplicherà le sue forze e la sua fecondità; se in lui non isbucciano nuove e brillanti idee, almeno di quando in quando, se non lo domina il segreto influsso del genio, i suoi uditori assiderati poco conto gli terranno de' suoi sforzi. Per la massa del pubblico la melodia è tutto, e gl'intelligenti, i conoscitori che pretendessero in ciò dal pubblico separarsi, ben sarebbero da compiangersi. Non si è osservato quanto basta che presso i compositori più rinomati come armonisti quali Hændel, Haydn, Mozart erano, i pensieri melodici, quelli che producevano realmente quell'ammirazione che giungeva fino all'entusiasmo; e se Beethoven, successore di quei grandi, non è stato sì popolare nè sì generalmente applaudito n'è cagione l'essere egli stato meno accessibile all'uditorio, o in altri termini, l'essere le sue melodie più di rado felici, meno spontanee, spesso smarrite entro un dedalo anarmonico, in cui il popolo ben presto stomacavasi di dover rintracciarle. Egli è ben vero, checchè si dica, che la parte armonica è pur indispensabile all'ottimo e compiuto effetto di una musicale compoizione. Per quanto sia bella una melodia ci tocca ben meno profondamente quando la udiamo sola ed isolata da qualsiasi accompagnamento, che quando l'armonia la sostiene, gli è quest'ultima che col determinare il modo, le modulazioni e le cadenze presta al canto

un grado d'interesse che da cosa niuna può essere surrogato. Queste due parti insomma concorrer devono alla perfezione del complesso, ed è un concepir male lo scopo vero dell'arte il separarle, il voler istabilire fra esse una preferenza che importi l'isolamento dell'una dall'altra. Ed è parimenti un errore il credere che l'arte di creare belle melodie e canti gradevoli sia unicamente un dono della natura: si può ben esser nato con disposizioni naturali per la melodia come per checchè altro si voglia; ma siffatte disposizioni esigono di esser esercitate e dirette, altrimenti possono interamente svanire. Ed appunto su quest'errore è fondata l'abitudine di studiar nelle scuole l'armonia, trascurando la melodia; errore tuttora profondamente radicato in molti conservatorii di musica, ed avente per risultato la povertà d'idee melodiche in tanti compositori che pur son dottissimi in armonia. Una melodia graziosa, nuova, originale è sempre stata e va sempre più facendosi cosa rarissima: ed è pur da notarsi che anche i migliori e più celebri maestri di musica hanno sempre somma difficoltà a rinvenire di quelle splendide margarite che potrebbero quasi credersi prodotti del capriccio e del caso, piuttosto che parte di una ispirata immaginazione: serve a provarlo il fatto ben noto, che la celeberrima opera il *Flauto magico* di Mozart andò debitrice della maggior parte del suo favore a cinque assai graziose cantilene che sono proprietà di quel gran maestro, ma gli vennero fornite dal suo poeta, che non era per certo un valente compositore di musica.

Melodica. Nome di uno strumento a tasto, di forma uguale al clavicembalo, con un registro di flauto, e coll'estensione ne' suoi suoni sino al *sol* chiave di violino, seconda riga, inventato nella seconda metà del secolo decimottavo da Gio. Andrea Stein di Augusta.

Melodicon. Strumento a tastiera inventato dal meccanico Pietro Rieffelsen a Copenaghen. Si produce il suono in questo strumento mediante fregare puntelli metallici in un cilindro d'acciaio.

Melodion. Strumento inventato in Germania da Dietz. Ha la forma di un piccolo cembalo lungo quattro piedi circa, con una grandezza e profondità di due piedi, provvisto di una pedaliera come quella di un'armonica, per mettere in giro una ruota. I suoni di questo strumento sono prodotti mediante lo sfregamento di piccoli cilindri metallici, che corrono in direzione perpendicolare e successi-

vamente come nel cembalo. Ogni suono ne ha uno provvisto di una molla, la quale sprofondando il tasto, si comunica al cilindro e viene messa in vibrazione. Questo strumento imita assai bene la maggior parte degli strumenti a fiato, ed è pur adatto come l'*Armonica* per i pezzi musicali di tenera espressione, producendo anche le più piccole gradazioni del forte-piano, crescendo, diminuendo, staccato ecc.

Melodioso. Ciò che ha della melodia. Si usa di dire, per esempio, *una musica melodiosa*, per dir che contiene molta melodia.

Melodista. Musico dotato della facoltà d'inventar melodia. Si chiama anche *melodista* l'amatore della musica che ha un gusto per la *melodia*. In Inghilterra vi ha una società di *melodisti*, che ha per iscopo d'incoraggiare la produzione delle arie popolari.

Melodramma. Il melodramma è letteralmente un componimento teatrale cantabile, un dramma in musica: e un poema di genere affatto particolare che non può dirsi propriamente nè tragedia nè commedia, nè dramma nel vero e stretto senso di queste voci, e che pure partecipa di tutti e tre quei poetici componimenti, e viene come essi eseguito in teatro: è insomma un poema drammatico che in luogo di essere semplicemente recitato col naturale accento di chi parla, viene cantato mediante le note musicali che vi sono espressamente state apposte. Noi possediamo un buon numero di melodrammi, che sono sotto ogni aspetto veri capo-lavòri e di poesia e di musica, nè già recente è l'epoca, in cui si sono per la prima volta gustati. Cominciossi dall'aggiungere qualche coro in musica a qualche dramma o tragedia; indi notossi che la musica univasi bene colla rappresentazione, si scrisse espressamente qualche componimento teatrale con pezzi cantabili da eseguirsi in qualche festiva solennità. Tale fu il *Combattimento di Apollo e del serpente* rappresentato a Firenze nelle nozze di Ferdinando de' Medici e di Cristina di Lorena. Così all'*Aminta* del Tasso fu dal siciliano Marotta composta la musica de' cori per una magnifica rappresentazione che ne fece fare un vicerè di Sicilia; e in Ferrara, intorno al 1550, si adattò il canto ad alcune scene pastorali del *Sacrificio* e ad altre dell'*Aretusa*. Una specie di dramma musicale intitolato il *Satiro* fu fatto rappresentare in Firenze nel 1590 alla presenza del Gran Duca da Emilio del Cavaliere; indi un altro nell'anno istesso

La disperazione di Sileno, e nel 1595 un'altra pastorale, *Il giuoco della cieca*. Ma ad Ottavio Rinuccini appartiene la gloria di aver primo composti i melodrammi regolari, quai furono *Dafne*, *Euridice*, *Arianna*, tutti però ancor molto lontani per tessitura, situazioni ed intreccio dal punto al quale poi siffatti componimenti son pervenuti. In quei primi melodrammi la poesia predominava affatto sulla musica, la quale non faceva che adattare a' versi le sue note: ben fievole era allora la melodia del ritmo, nè considerarsi si poteva che una specie di recitativo. Intanto Monteverde, illustre compositore della veneta scuola nel musicar l'*Orfeo* e l'*Arianna* arricchì la musica di nuovi ritmi e immaginò l'aria e il duetto; con più variata istrumentazione ei seppe aumentare di molto l'effetto delle musica drammatica e darle tutto l'aumento della passione creando la modulazione, e nuove relazioni di note e combinazioni d'armonia. D'allora in poi il melodramma fece gran passi; nato, come accennammo a Firenze e Ferrara, fece immensi progressi a Venezia, ove colla potenza delle armi, col commercio, coll'industria fiorivano sommaramente anche le arti belle; la veneta scuola, da cui uscirono eccellenti maestri, rese il melodramma più ricco di melodie, più patetico, più dilettevole. Il maestro Carissimi della detta scuola educò Alessandro Scarlatti, che si distinse nella scuola napoletana, e perfezionò lo stile musicale del melodramma con arie, concerti, pezzi strumentati, dando alle parole con suoni ed accordi tutto il fuoco delle passioni che esprimevano. Non mancò il melodramma italiano, fonte inesauribile di tanto diletto, di essere protetto dalle corti e dai grandi, e propagossi in Europa. La Francia ebbe Lulli, che mise in musica i capo-lavori di Quinault, e la Germania il suo Keisen; ma il melodramma francese rimase imperfetto finchè non vi venne adottata la musica italiana con tutti i fatti progressi, ed il melodramma tedesco non seppe piacere, malgrado l'originalità ed il sublime ingegno del suo compositore; e fu colà pure preferito l'italiano, per modo che tutto il secolo XVIII nelle corti germaniche non eseguivansi che melodrammi italiani.

Ma per effetto del sempre crescente favore che andò assicurandosi lo spettacolo melodrammatico, la musica in esso si fece a poco a poco tiranna della poesia; vi si accordò grande preponderanza all'armonia sulla melodia. Mozart, e a mano a mano Weber e Beethoven fecero prevalere l'istrumentale sul vocale, lo strepitoso e sonoro

sul tenero ed espressivo; e niun freno arrestò la potente fecondissima fantasia di Rossini. Il melodramma fu quindi sfigurato, o quasi snaturato, ed in ragione forse di tale degenerazione, ha perduto giustamente il suo nome, ed oggi non chiamasi che *libretto*. Giova sperare che trovisi oggidì in un vero stadio di transizione da cui passerà a più perfetta forma, restituendo alla poesia l'ufficio che le compete, e sposandosi la musica, non per conculcarla ma per aumentarne lo splendore e l'effetto.

Melomania. Mania, passione eccessiva per la musica.

Melomaniaco. Colui che ha la mania della musica. Il *melomaniaco* differisce dal *melodista*, in ciò che egli ama la riunione di tutte le parti dell'arte, in vece che il *melodista* non ama che la melodia.

Melopea. Arte della composizione del canto presso gli antichi. Quell'arte aveva molte regole ed assai severe. Nella musica moderna non vi ha melopea, essendo la composizione della melodia quasi intieramente libera alle fantasie dell'immaginazione.

Meloplasto Machinetta inventata alcuni anni or sono dal Galin a Parigi, e descritta nel suo *Nuovo metodo per l'insegnamento della musica*. Per quanto ho potuto sapere, vi sono fissati orizzontalmente alcuni bastoncini di ferro non d'uguale lunghezza, ma in uguale distanza l'uno dall'altro, a guisa delle linee della carta di musica, e le note coi suoni escono dalla punta di una bacchetta virtuosa nel percuotere i suddetti bastoni.

Menestrello. Così chiamavansi al tempo di Carlo Magno ed in quelli della cavalleria coloro che componevano la musica dei canti dei trovatori. Talvolta pure essi cantavano le proprie loro poesie facendosi accompagnare da qualche strumento musicale; allora però chiamavansi *cantori*, o con apposito vocabolo francese *chanterres*, che alcuni però credono, ed è ben verisimile, che designasse le femmine che cantavano come i menestrelli. Quanto alla voce menestrello vuolsi che questa derivi dal maestro di cappella di Pipino, padre di Carlo Magno, il cui nome era *Menestrel* o *Minstrel*. Secondo altri essa viene da *minister* ministro servitore, che nella bassa latinità chiamossi anche *ministellus*. Si riguardano i menestrelli come i successori degli antichi *Bardi* e degli *Scaldi*, i quali componevano parimenti poesie, e le cantavano accompagnandosi coll'arpa. Sul fine del secolo xvi avevano i menestrelli perduto ogni considerazione, ed erano talmente

decaduti nella pubblica opinione, che nel 1597 la regina Elisabetta ordinò che fossero trattati come vagabondi. Scomparvero quindi ben presto compiutamente, e lasciarono l'umile loro denominazione cangiata poi in quello di *menetrier* ai musicanti delle fiere campestri e dei balli di villa.

Merula. Antico registro d'organo fuor d'uso che consisteva in una cassetta di stagno con tre o quattro canne, la quale essendo riempita con acqua, mandava un suono simile al garrire degli uccelli.

Messa. Componimento musicale in diversi pezzi che si eseguisce nella chiesa cattolica nel tempo della messa cantata. I pezzi componenti la messa sono cantati col canto fermo talvolta avvicendato coll'organo con cantilene inventate a piacere, ed eseguite con più voci de' coristi religiosi in unisono, a sole voci accompagnate dall'organo o da qualche strumento che sostiene il basso, come contrabbasso, violoncello, trombone, ed allora diconsi *messe a contrapunto*, e coll'accompagnamento dei violini e di altri strumenti, ed allora diconsi *con strumenti o concertate*. A norma della lunghezza ed estensione della composizione, ricevono il nome di *messe brevi*, messe solenni. In Italia non usasi di cantare in queste messe se non che il *Kirie*, *Gloria*, *Credo*, ma nelle cattedrali ove non vi sono strumenti fuorchè l'organo, o presso le corti cantansi anche le parti come in Germania ed in Francia, cioè oltre le indicate, anche il *Graduale*, l'*Offertorio*, il *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*. Vi sono le *messe da morto*, o *messe pei defunti* che consistono in varii pezzi come *Requiem*, *Dies iræ*, *Domine*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux eterna*. Nel rito ambrosiano usansi i seguenti pezzi: il *Requiem*. *Requiem* col *Te decet*, l'antifona *Qui suscitasti*, il *Domine exaudi*, il *Requiem*, *Sanctum Domini Jesu*, il *Sanctus* col *Benedictus*, gli *Agnus Dei* coll'*Ego sum*. Le parole della messa sono bellissime; molto opportune al variato linguaggio musicale, esse presentano tutti i caratteri nobili; ed inoltre dei contrasti che un abile compositore può mettere a profitto. Il *Kyrie* è una preghiera affettuosa, il *Gloria* si annunzia in modo brillante. Il *Credo* maestoso in principio passa dall'espressione di un sentimento tenero a quella della più profonda mestizia. Gli effetti rumorosi del *Resurrexit* contrastano coll'abbattimento del dolore, la tromba del Giudizio fa sentire i suoi accenti terribili e maestosi, e la perorazione del discorso musicale constitui-

sce un finale brillante e rapido nell'*Et vitam*, che ordinariamente vien trattato in fuga: Il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* sono due preghiere; l'una ha il carattere imponente e pomposo, l'altra è d'un'espressione piena di soavità e tenerezza. La *Messa dei defunti* non offre gli stessi vantaggi al compositore di musica; ma il suo colore è troppo uniforme a motivo che le parole, come l'argomento il richiede, ne sono triste quasi da capo a fondo. Una messa è fuor di dubbio il lavoro più importante e difficile della composizione, un lavoro con cui il semplice melodista si espone alle risate dei conoscitori.

Messa di voce. Arte di disporre il suono della voce in modo puro e libero, e di regolare la respirazione nel canto.

Metodo. Si dice anche della raccolta di precetti e regole proprie a formare buoni cantanti, buoni strumentisti o buoni lettori di musica. V'ha un metodo per ciascun strumento per ciascheduna parte della musica.

Metodo. Maniera di cantare o di suonare uno strumento secondo certi principii più o meno razionali. Si dice d'un cantante la cui voce è ben posata, la cui vocalizzazione è corretta, o la cui pronunzia è ben articolata *che ha un buon metodo*:

Metronomo. Strumento proprio a misurare il tempo musicale inventato dal meccanico Winckel di Amsterdam, e perfezionato da Maelzel, che gli diede il proprio nome. Se ne parlò a lungo nel cap. xi del tom. I.

Mezzo forte (abbr. mf.). Tiene il medio tra il piano ed il forte.

Mezzo quarto. Segno di scrittura musicale che dinota un silenzio eguale alla durata di una croma (*vedi Croma*).

Mi. Nome della terza nota nell'ordine della scala musicale *do, re, mi, fa*, ecc.

Minima. Mezza battuta, o sia la così detta nota bianca colla gamba.

Minore. Intervallo di due suoni, più piccolo di un semituono che l'intervallo maggiore della stessa denominazione (*vedi maggiore*). Una terza minore rinchiede l'intervallo di un tuono e mezzo, una terza maggiore è formata di due tuoni.

Minuetto. Aria a tre tempi di un movimento moderato che trae il suo nome da un ballo una volta in uso. Si chiamava anche minuetto un certo pezzo in misura ternaria, che nelle sinfonie precede o segue l'*adagio* o l'*andante*. Una volta questo pezzo aveva press' a poco il

movimento dell'aria da ballo dello stesso nome; a poco a poco questo movimento si è accelerato. Ora generalmente è assai rapido, ed è per ciò che chiamasi *scherzo* piuttosto che *minuetto*. Il *minuetto* o *scherzo* è ordinariamente composto di due parti, ciascuna divisa in due riprese. La prima parte ha propriamente il nome di *minuetto* o di *scherzo*, la seconda si chiama *Trio*.

Misura. Divisione del tempo nella musica in un certo numero di parti uguali. I musicisti considerano come unità di tempo certi segni di durata che essi dividono in parti più piccole; ma la vera unità di durata, in musica come in astronomia, è il minuto (Per la teoria della musica vedi il capitolo vi, come pure *Metronomo* e *Movimento*).

Moderato. Movimento non troppo vivo nè troppo lento in un pezzo di musica.

Modo. Maniera di esistere di un tuono. Nella musica antica vi erano molti *modi*; nella musica moderna non ve ne sono che due, e questo vocabolo non ha lo stesso significato. Questi due modi sono il *maggiore* ed il *minore*. Il modo è maggiore, quando la terza nota della scala di un tuono qualunque, è alla distanza di due tuoni dalla prima, e la sesta all'intervallo di quattro tuoni e mezzo; il modo è minore quando questi due intervalli sono più piccoli dei primi di un semituono.

Modulare. Fare modulazione secondo certe regole.

Modulazione. Maniera di stabilire e di trattare il modo; ma in oggi comunemente quella parola si prende per l'arte di condurre successivamente in varii modi sì l'armonia che il canto con altrettanta grazia che correzione. Modulando senza sortir dal tuono o dal modo si percorrono tutti i tuoni della scala con un canto aggradevole riconducendo sovente e senza troppa uniformità i tre suoni principali, la dominante, la tonica e la sottodominante. Modulando ne' tuoni e modi differenti si conduce la melodia e l'armonia da un tuono all'altro col mezzo di alterazioni. Il circolo della modulazione è assai ristretto quando è limitato alle sette corde diatoniche, ma si estende in una maniera prodigiosa allorchè vi si aggiungono le corde del genere cromatico ed enarmonico. I lavori de' più grandi maestri non offrono che dodici o quindici corde differenti in un sol tuono. Non conviene confondere *modulazione* con *transizione*. Quest'ultima ha solo luogo laddove un tuono si sostituisce ad un altro, mentre la prima al contrario fino dal principio del pezzo continua sino a questa sostituzione,

in cui comincia un'altra modulazione e seguita fino ad un'altra transizione.

Monale o Diale. Flauto ad un sol cannello ch'era in uso presso gli antichi popoli.

Monferrina. Aria da ballo in $\frac{6}{8}$ di un movimento vivo ed allegro, in uso in Piemonte ed in Lombardia.

Monocordo. Strumento d'una sola corda che serve per trovare le proporzioni armoniche, onde fu anco detto *armonometro*, e verificare la teoria delle vibrazioni sonore delle corde musicali. Inventato da gran tempo questo strumento, venne poi mano a mano migliorato, finchè nel 1829 descrisse Guglielmo Weber un monocordo perfezionato, come segue: la corda viene in esso sospesa: data a questa la tensione che si desidera mediante un peso attaccato alla sua estremità inferiore, se ne limita a piacere la lunghezza col mezzo di due tenaglette a vite, una delle quali è fissata alla cassa che serve di sostegno alla corda, e l'altra può farsi ascendere e discendere lungo la detta cassa e fermarsi al punto che si vuole. Con tale strumento verificò egli tutti i risultamenti della teoria sovraccennata. Su questa base si è stabilita già da lungo tempo e perfezionata dai lavori di Taylor, d'Alembert, Lagrangia ed altri la teoria delle *corde vibranti* ed essa fu poi anche toccata da Poisson nella sua Memoria sull'equilibrio e sul movimento de' corpi elastici dietro alle considerazioni più rigorose sulla natura di questi corpi, e come una conseguenza delle leggi generali dell'azione molecolare da esso stabilite.

Monologo. Dice lo stesso che soliloquio, ed è una scena in cui non entra che un solo attore cantante, che investito de' sentimenti in essa compresi, li esprime colla maggiore verità ed espressione dirigendosi agli Dei, agli assenti, e qualche volta anche ad oggetti inanimati. Tale recitativo per lo più strumentato, perchè pieno di passi espressivi ed appassionati, è seguito e intersecato non di rado da una cavatina o da un'aria.

Mordente. Ornamento della melodia, composto di due o tre piccole note e di cui si può variar la forma.

Morendo. È l'estremo del *piano* ed indica un decrescendo sino a totale cessazione del suono.

Mosso (più mosso). Vuol dire accelerare il movimento.

Motetto. Pezzo di musica per una o parecchie voci, con o senza accompagnamento d'organo o d'orchestra, composto su parole sacre, e che si eseguisce durante la messa o qualche altra cerimonia da chiesa.

Motivo. Idea primitiva e principale, tema con cui si comincia per lo più un pezzo di musica. Quanto più regna l'unità dei pensieri in un pezzo, tanto più tutto ciò di cui è composto esce direttamente od indirettamente dal *motivo* o dai *motivi* che lo formano: poichè è ben raro che non vi siano più temi in una composizione musicale, i quali però dovrebbero avere una vita analoga tra loro. Da ciò derivano le espressioni, *motivo principale*, *motivo secondario*, ecc.

Moto. Con *moto*, cioè con un certo grado di rapidità.

Moto armonico. Andamento che fanno due o più voci nella lor progressione da un tuono all'altro. Tal andamento o moto è di tre specie, cioè: 1° *Moto retto*, quando le parti si seguono in via retta ascendendo e discendendo. 2° *Moto contrario*, allorchè una parte ascende, mentre l'altra discende. 3° Il *Moto obliquo*, quando una parte resta immobile, mentre l'altra ascende o discende.

Movimento. È generalmente relativo al tempo ovvero al maggiore o minore grado di celerità o di lentezza, con cui si ha da eseguire un dato pezzo di musica. I differenti gradi di movimento dividonsi in cinque specie principali secondo l'ordine seguente. 1° *Largo o lento*; 2° *adagio*; 3° *andante*; 4° *allegro*; 5° *presto*. Tutti gli altri come il *grave*, il *larghetto*, l'*andantino*, tempo *giusto*, tempo di *minuetto*, l'*allegretto* ed il *prestissimo* non sono che semplici modificazioni delle suddette cinque specie. Oltre tali modificazioni si usano per determinare con esattezza il grado del tale o tal altro movimento i seguenti epiteti: *affettuoso*, *agitato*, *amoroso*, *grazioso*, *maestoso*, *sostenuto*, *giusto*, *moderato*, *cantabile*, *con brio*, *vivace*, *spiritoso* assai.

Murky. Componimento per cembalo fuor d'uso, in cui il basso consiste totalmente in ottave rotte, ed è un'antica aria da ballo del Nord.

Musetta. Strumento da fiato composto di una pelle di montone in forma di una vescica, di *scialumò*, d'un bordoncino di varie ancie e di un soffietto.

Musetta. È inoltre una specie d'aria che si conviene all'istrumento di tal nome di carattere semplice, gaio ed allettante in tempo $\frac{6}{8}$, con un movimento un po' lento e con un basso che fa il pedale.

Musica. Risultato della combinazione dei suoni, il cui oggetto si è di commuovere l'animo in diverse maniere e di piacere all'orecchio. La *musica*, considerata come

arte, abbraccia parecchie parti, di cui le principali sono: l'*invenzione* che forma un tutto melodico, armonico e ritmico; la *tecnologia* o l'arte di scrivere e di leggere le combinazioni dei segni; l'*esecuzione* o l'arte di cantare e di suonare strumenti. Nel volume 4° il lettore troverà un ampio sviluppo di tutte le diverse parti e teorie della musica.

Musica drammatica. È quella destinata al teatro (*vedi Melodramma, Opera, Opera comica, Opera buffa*). Si dice qualche volta che la *musica istrumentale*, come pure *quella da chiesa*, è drammatica, allorchando esprime affezioni appassionate dell'animo, ed allorchè dà origine a vive emozioni.

Musica da chiesa. Musica scritta sulle parole della messa, dei vespri, delle compiete, delle antifone, inni, litanie, salmi, ecc. Vi ha musica da chiesa a sole voci, ve ne ha con accompagnamento d'organo ed orchestra. Il *canto fermo* (*vedi questa parola*) è la prima musica da chiesa.

Musica militare. Marcie scritte per essere eseguite su strumenti a vento ed a percussione.

Musica istrumentale. È quella destinata agli strumenti.

Musica vocale. Musica scritta per le voci.

Musicale. Aggettivo che appartiene alla musica. La *declamazione musicale* è il recitativo.

Musicalmente. Agg. vale conforme ai precetti della musica.

Musico. Colui che fa la musica, che sa cantare o suonare uno strumento che compone (*vedi Cantante, Istrumentista, Compositore*).

Musico. Nome che si dava una volta ai castrati.

Mutation. I registri di mutazione degli organi francesi sono quelli che rendono la quinta o la terza e si dividono in semplici e composti. Il *Cornetto*, il *Cimbalo*, la *Torniture*, ecc. sono registri di mutazione.

Mutazione. Vocabolo che nell'antico solfeggio dinota la mutazione delle sillabe *do re mi fa sol la*, praticata in molti casi negli esercizi di canto senza testo, secondo la disposizione degli esacordi, onde portar su ambi i gradi della scala formanti un semitono le due sillabe *mi fa* (*vedi Solmisazione*).

Mutazione della voce. La natura produce un cambiamento di voce allora che gl'individui d'ambo i sessi passano dalla fanciullezza alla pubertà. Il tempo di tale

cangiamento non è fisso; ma è cosa certa che la voce degli uomini cangia affatto di natura dopo la mutazione prendendo un carattere diverso di prima, mentre la mutazione presso le donne non consiste in altro se non se nell'acquistare maggior forza ed estensione. Se la voce degli uomini prima della mutazione era di soprano, ordinariamente diventa tenore, e s'era voce d'alto diventa al solito voce di basso. Nelle donne la voce rimane soprano o diventa contralto. Il periodo della mutazione dura sovente due, tre ed anco quattro anni. Accade pur talvolta che non ha luogo alcuna mutazione.

N

Nasard o Nasat. Registro d'organo di canne d'anima, detto così dal suo suono nasale.

Naturale. Aggettivo di cui si fa uso spesso in musica, in modo improprio, per dire *tono naturale* di una nota, lo stato di questa nota allorchè non è accompagnata nè da diesis, nè da bemolle. Spesso si trova nella maggior parte de' metodi di musica che *il diesis alza la nota di un semitono, che il bemolle la abbassa di altrettanto e che il bequadro la rimette nel suo tuono naturale.* L'errore è evidente, perchè è naturale ad una nota l'essere accompagnata da un diesis o da un bemolle, allorchè il tono ed il modo lo esigono.

Nera o Minima. Figura della nota che rappresenta la durata di suono eguale al quarto della semibreve e la metà della minima.

Nicolo. Nome antico di un oboe, il quale formava il contralto di questo strumento e che non è più in uso.

Noëls. Arie destinate a certi cantici, di carattere pastorale, che nella Francia si cantano alla festa di Natale. La lingua provenzale conviene perfettamente a questa specie di *Vaudeville* religioso. Gli organisti francesi suonano siffatti Noëls anche ne' quaranta giorni che seguono la festa di Natale.

Nona. Intervallò dissonante di nove gradi ossia l'ottava della seconda, che comprende in sè tre specie: 1° *la minore* p. e. *mi* chiave di basso, terzo spazio e *fa* chiave di violino primo spazio; 2° *la maggiore*, come il *do* chiave di basso, secondo spazio e *re* sopra le righe; 3° l'eccedente *fa* chiave di basso, quarta riga e *sol* chiave di violino, seconda riga. Le none e le seconde nulla differiscono con-

siderato come intervalli, ma il loro divario si riconosce soltanto dalla differenza del loro uso armonico; se la dissonanza trovasi nella parte grave, e si risolve per prima, allora l'intervallo sarà una seconda; ma se la dissonanza trovasi nella parte acuta e si risolve per prima, tale intervallo si chiama una nona. Da ciò si vede che la nona risolve all'ottava.

Non troppo. Modo di dire che si aggiunge alle indicazioni di movimento, di prestezza o lentezza, o alle modificazioni di forza e di dolcezza. Così le espressioni *non troppo allegro*, *non troppo adagio*, ecc.

Nota. Carattere di musica che indica nel tempo stesso il suono che bisogna produca, e la durata di questo suono.

Nota con doppia gamba. Simili note trovansi ordinariamente nelle parti di violino, di viola, di chitarra, ecc. e sono note che si eseguono sulla corda vuota: la doppia gamba poi indica che si debbe unire alla corda vuota l'unisono suo corrispondente, mediante la compressione della vicina corda col dito.

Nota d'abbellimento. Nota di passaggio o nota falsa. La prima, detta dai teorici *transitus irregularis*, precede la nota armonica, la seconda la segue; ambedue hanno la proprietà di non essere comprese nell'armonia. Weber tratta ampiamente di siffatte note nel terzo tomo della sua Teorica della composizione, dedicando loro ben 400 pagine. Esse formano il più bel pregio della melodia, e senza di esse la musica sarebbe troppo arida, e soltanto armonica. Possono essere adoperate anche in modo aspro e disgustoso, e talvolta soltanto un orecchio molto esercitato nell'udir l'intreccio di composizioni artifiziose è capace a discernere e soffrirle senza urto.

Nota doppia. Trovandosi in una parte strumentale due semibrevi in una misura a due o quattro tempi, o due note qualunque sieno, poste sullo stesso grado, ciò significa che se la parte appartiene ad uno strumento a fiato, il medesimo suono debba essere eseguito sì dal primo che dal secondo oboe, flauto o corno, e lo stesso intendesi degli altri strumenti incontrando un simil caso. 2° Se la parte appartiene ad uno strumento a corde ed a manico l'esecutore raddoppierà la nota della corda vuota coll'unisono comprimendo col dito la corda vicina inferiore al luogo corrispondente.

Nota principale. Dicesi nell'armonia quella che è contenuta nell'accordo, a differenza delle note di abbellimento

e di passaggio che sono estranee all'armonia. Rispetto alla melodia chiamasi nota principale quella sulla quale cade l'accento.

Nota sensibile. È il nome che si dà alla settima nota di una scala, allorchè per mezzo di certe combinazioni essa tende a salire sull'ottava detta tonica. Essa fa sentire questa tonica, ne fa sentire la presenza futura; quindi ne derivò il nome di nota sensibile.

Notare. Si è scrivere la musica coi caratteri destinati a tale uso, e detti *note*. Convien distinguere il *notare* dal *copiare*. Il compositore, ecc. nota quello che compone o che ha ritenuto a memoria: e colui che scrive la musica già notata, e conforme un'esemplare che ha sott'occhio, non fa che copiare.

Notazione. Modo di notare ossia di scrivere la musica. I Greci furono fra i popoli dell'antichità i primi che, per quanto si sa, abbiano avuto una notazione musicale, la cui prima invenzione viene attribuita a Terpandro lesbico, il quale fiorì 650 anni av. C. Per tale notazione si servivano delle lettere dell'alfabeto. Certamente ne' primordii l'alfabeto era più che sufficiente per la notazione greca: ma dappoichè il numero dei modi e de' generi si venne aumentando; il sistema dei suoni s'ingrandì, e la musica strumentale si emancipò dalla vocale, il numero de' segni si estese siffattamente che ascendeva sino a 4620. A tanta molteplicità di segni l'alfabeto era ben lontano dal sopperire, non avendo che 24 lettere; quindi fu forza adoperare le stesse lettere per varie specie di suoni, le quali, per distinguerle, ponevansi in diverse situazioni, s'accoppiavano, si mutilavano, si allungavano in varie maniere. I Latini i quali, ad imitazione de' Greci, scrissero altresì la musica colle lettere del loro alfabeto, sendochè era cessato interamente l'uso del genere enarmonico e di più modi, restrinsero di molto la quantità de' segni della notazione. Pare che Boezio abbia introdotto l'uso di sole quindici lettere; ed è certo che s. Gregorio Magno, considerando che i rapporti dei suoni sono uguali in ogni ottava, si è limitato alle sette prime lettere dell'alfabeto, le quali maiuscole nella prima ottava, ripetevansi minuscole nella seconda, minuscole e doppie nella terza. Questi caratteri eran distribuiti al disopra delle parole che dovean cantarsi, tenevan luogo delle nostre note. Intanto fin dal vi secolo i Lombardi o Longobardi, popoli venuti dalla Svezia, dalla Prussia e dalle sponde del Baltico, por-

tarono in Italia una notazione, la quale consisteva in punti quadrati, più o meno allungati, secondo il valore delle note per i suoni isolati, ed in tratti che, partendo da un punto qualunque, si elevano o si abbassano, per indicare il passaggio da un suono ad un altro più acuto o più grave. D'altra parte il secolo x preludiava al sistema delle linee, di cui pare che Ubaldo, monaco elmonese, abbia dato la prima idea, volendo con ciò rappresentare in sulla carta le corde di uno strumento, e che Guido aretino, un secolo dipoi, fissò irrevocabilmente, aggiungendovi l'uso di porre le note sulle linee e negli spazii; laddove prima non si ponevano altrimenti che sulle sole linee o nei soli spazii. Ma queste note non eran altro che le lettere di san Gregorio: la notazione moderna nacque dall'accoppiare la notazione lombarda al sistema delle linee; il quale accoppiamento noi non sappiamo a chi attribuire, nè in qual tempo precisamente abbia avuto luogo, comunque altri lo ascriva a Guido. Quel che sappiamo sì è che ai tempi di Franco di Colonia, cioè intorno al 1050 già esisteva, giacchè questi è autore di un trattato sulla musica misurata, in cui le note appariscono, foggiate a quadrati e a rombi, distribuite su un rigo di quattro linee, quali si sono usate di poi nel canto fermo. L'invenzione delle chiavi pare abbia preceduto il secolo di Guido, dappoichè nella musica enchiriade del monaco Ubaldo trovansi frequenti esempi in cui i segni posti in capo al rigo, siccome quelli che rappresentano la notazione praticata dallo stesso Ubaldo, e che sono come la chiave delle intonazioni che si debbono dare alle varie sillabe della parola *Alleluja*. Guido ha semplificato la notazione delle chiavi mettendo un solo segno od al più due, laddove prima di lui tanti se ne mettevano quante eran le note comprese nel rigo. Le lettere di cui si serviva Guido come di chiavi, non eran che tre, cioè la F, la C e la G, le quali nel manoscritto a poco a poco si alterarono e presero la forma che hanno oggidì. L'origine del bemolle dee necessariamente rimontare a san Gregorio; perciocchè rappresentando egli la trite sinonimenon della diazansi dei Greci (il *si b* moderno), nella notazione gregoriana non poteva altrimenti esprimersi che con un *b*. Così è probabilmente ancora del bequadro, al quale si diede una forma quadrata per distinguerlo dall'altro, e rappresentare la paramese (*si* moderno) come la durezza propria di questa nota, quando sta in rapporto della *paripate meson*, sua quarta inferiore. Attesochè nel

medio evo il solo genere diatonico era praticato, la necessità del diesis ha dovuto sentirsi assai più tardi. E di fatto non cominciamo a trovare il diesis se non nelle opere di Marchetto da Padova. Quanto al doppio bemolle e al doppio diesis, la loro invenzione non più di due secoli si discosta da noi, come quelli che non hanno avuto luogo se non in forza della trasposizione dei tuoni. Ecco come si è andata formando la notazione moderna per ciò che riguarda i segni dell'intonazione. Dicendo ora alcuna cosa intorno a quelli che esprimono la durata de'suoni, egli pare che il dare a tal uopo una varia configurazione alle note sia invenzione molto antica, giacchè se ne discorre *ex professo* in un'opera attribuita a Beda il venerabile che vivea nell'VIII secolo (*Venerabilis Bedæ de Musica libri duo, Basileæ 1565*; dei quali due libri il primo porta il titolo di *Musica quadrata seu mensurata*). Che se Beda non fosse l'autore di detta opera, siccome dal Burney e dal Forkel si dubita, tuttavia siam certi che l'invenzione della figura delle note risale almeno a qualche tempo prima che scrivesse il già menzionato Franco di Colonia. Il descrivere minutamente tutte le forme per cui è passato il sistema della figura delle odierne note, eccederebbe i confini della brevità che ci siamo imposta. L'antico sistema di figure di note e di pause doveva essere molto imbarazzante; ma la diomercè ora fa circa due secoli venne a taluno la felice idea di dividere ogni pezzo di musica in piccole parti di egual durata, racchiudendo fra due sbarre attraversanti il rigo dall'alto al basso, ogni durata di arsi e tesi. La divisione del pezzo di musica in misure eguali fece scomparir la massima parte degli antichi ripieghi complicatissimi dando alle figure un valore fisso ed inalterabile. Per tal modo la massima ebbe di poi costantemente il valore di due lunghe, la lunga di due brevi, la breve di due semi-brevi e via discorrendo. Se non anco la massima e lunga furono abolite, come quelle che oltrepassavano il valore di una qualunque misura, e a' giorni nostri quasi al tutto ancora la breve; la fusa e la semifusa presero il nome di croma e semicroma a cui furono aggiunte la biscroma, la fusa e la semifusa. Il sistema delle pause fu in progresso di tempo totalmente cangiato, siccome si può vedere alla parola *pausa*. Il nostro sistema di notazione ebbe negli ultimi tempi molti acerrimi detrattori. Checchè se ne dica per altro, egli è certo che con tutte le supposte imperfezioni noi abbiamo artisti capaci di eseguire a prima vista la mu-

sica più complicata, superando così non solo le difficoltà della lettura, ma ancora quelle che nascono dal maneggio dello strumento; e che veruno di quelli che furono inventati per sostituire all'usato (fatta anche astrazione dai difetti che vi si manifesterebbero, quando fossero messi in pratica), non regge al confronto, sottoponendolo ad una critica ragionata. Egli pare da ciò che il nostro sistema basta allo scopo a cui è diretto, e che le imperfezioni imputategli sono, almeno nella massima parte, anzi apparenti che reali, secondochè le difficoltà che s'incontrano nell'apprendimento della musica, non risiedono nella notazione ma sì nella musica stessa.

Note. Segni o caratteri che servono per notare o sia per iscrivere la musica. Altri limitano questa parola ai soli caratteri destinati a rappresentare i sette suoni: *do, re, mi, fa, sol, la, si*.

Note di passaggio. Così si chiamano le note che punto non fanno parte dell'armonia e che non sono che punti intermediarii fra le note essenziali degli accordi.

Notturmo. Componimento musicale destinato ad essere eseguito di notte a cielo scoperto oppure in una sala. Questo genere di composizione comprende in sè un carattere placido, amoroso e dolce per cui vengono trascelti soltanto strumenti insinuanti e non strepitosi. L'indole loro richiede una melodia graziosa, soave, tenera e misteriosa, frasi semplici, un'armonia poco elaborata sì, ma robusta e non triviale. Ve ne sono de' bellissimi composti dall'Asioli, dal Döhler ecc.

Numerica. Procedimento per cui si esprimono gl'intervalli agli accordi con numeri invece di note. I numeri si pongono sopra o sotto il basso continuo, ed ognuno di essi indica un intervallo onde si vuole che il basso sia accompagnato, cosicchè il numero 2 indica l'intervallo della seconda, il 3 di terza, il 4 di quarta, ecc. Siccome poi più intervalli contemporanei costituiscono un accordo, così nella numerica gli accordi si esprimono con più numeri sovrapposti gli uni agli altri sopra una medesima nota. Se non che posto il principio che l'accordo di nona racchiude in sè la settima, la quinta e la terza; quello di settima racchiude la quinta e la terza, e via discorrendo; ne segue che nella numerica la notazione degli accordi può per lo più esser abbreviata; e infatti per ogni accordo non suol mettersi altro numero che quello che risponde al nome dell'accordo medesimo; così l'accordo di seconda si

numera col solo 2, quello di settima col solo 7, quello di sesta col solo 6, ecc. Avvi di certi accordi che a volerli esprimere con un solo numero, potrebbero facilmente confondersi con altri, e si è forzati per conseguente a segnarli con due ed anche con tre numeri. Le più note del basso passano sotto un medesimo intervallo od accordo, non se ne numera altro che la prima, e si tira per le altre una linea orizzontale, che parte da ognuno dei numeri che vogliansi continuati. Gli accidenti apposti ai numeri fanno lo stesso effetto come davanti alle note. La numerica anzi descritta è la più usata. La numerica è come dire l'algebra del contrapunto: chè essa esprime bensì che le note di un tal accordo debbon essere, per es., *do-mi-sol*, ma non si dice qual *do*, qual *mi*, qual *sol* si debbano trascinare fra i molti *do*, *mi* e *sol*, contenuti nel nostro sistema di suoni. Ond'è ch'ella si rende quasi indispensabile allo studio dell'armonia, astrazione fatta dal contrapunto. Ella è altresì molto acconcia nei cori accompagnati dall'organo e massime nei solfeggi, là dove l'accompagnamento non è importante, se non in quanto dee sostenere l'intonazione dei canti, e ha da sciogliere l'accompagnatore da tutte quelle soggezioni che potrebbero menomare in lui l'attenzione verso la parte ch'ei dirige ed accompagna. Eppur non manca chi vorrebbe la numerica al tutto sbandita dalla pratica!

1

Obbligato. Una voce o parte è obbligata, quando è tanto essenziale da non poter essere omessa senza grave pregiudizio del pezzo. Quindi quelle voci od istrumenti che contengono ciò che è il più essenziale e distinto nella composizione chiamansi *parti obbligate*; p. e. dicesi salmo o versetto obbligato con violino o clarinetto e per lo più vale quanto a dirsi concertato.

Oboe. Strumento da fiato generalmente noto che trae la sua origine dal *scialumò*: esso è fatto di legno di bosso e composto di tre pezzi; cioè del pezzo dell'imboccatura, di quello di mezzo e del piede. La parte superiore che contiene i tre buchi per la mano sinistra, è provvista negli strumenti recenti di una chiave per il *fa* ed il *la bemolle*. Nel pezzo medio trovansi, oltre i buchi per le dita della mano destra, le chiavi per il *fa* $\sharp$, *mi* *b* e *do*. Nel piede vi sono altri due buchi che non si coprono mai.

Nell'apertura superiore si pone l'ancia che serve per l'intonazione dello strumento. Varii suonatori di questo strumento, in ispecie nella Germania, usano un'altra chiave ancora per il *do diesis* basso, che altrimenti non potrebbe esser suonato ed al compositore non conviene di scriverlo, come non conviene di marcare un trillo sopra il *la bemolle*. Altri tengono inoltre due o tre differenti pezzi superiori e medii per potersene servire a seconda del tono. L'estensione dell'oboe va dal *do* chiave di violino sotto le righe al *re* sopracuto, e vi si eseguisce la scala diatonica cromatica per intero. I concertisti toccano anche il *fa* sopracuto. Anticamente esistevano degli oboe di maggior o minor estensione de' soliti: i primi chiamavansi *oboe d'amore* od *oboe lunghi*, ed i secondi *oboe piccoli*. L'oboe d'amore aveva il piede e l'apertura stretti, un tuono più debole ma più amabile ed era di una terza più basso, avendo un'estensione dal *la* chiave di violino sotto le righe, sino al *si* sopra le righe. L'*oboe piccolo* aveva il piede simile al precedente, ma era di un'ottava più alto del moderno oboe, il portamento relativo ad alcuni toni come il *do e re* medj differiva da quello adottato per l'oboe.

Oboe. Registro d'organo di canne a lingua, aperto di due piedi che serve di unisono al principale; fatto a cilindro, dicesi *cornamusa*.

Oboista. Suonatore o suonatrice d'oboe.

Odeofono. Strumento inventato a Londra da un Vienese per nome Vanderburg. Esso non è che una variazione assai ben condotta dell'invenzione di Chladni, e strumenti simili furono già prima inventati in Germania. Il suono si cava da bastoncini di metallo mediante una tastiera ed un cilindro.

Oficleide. Strumento a vento, che può considerarsi come l'*alto*, il *tenore* o il *basso* della tromba a chiave, secondo le dimensioni che gli si dà.

Omissione. È il tralasciare alcuna delle note integranti di un accordo, rendendolo incompleto. Può aver luogo per tre ragioni; cioè per l'andamento delle parti, per il numero di esse e per togliere l'effetto ingrato che senza di quella produrrebbero certi accordi. Delle prime due si toccò all'articolo *Incompleto* (vedi), quanto alla terza diremo che nel secondo rivolto degli accordi di *settima con terza minore* e di *settima maggiore* bisogna omettere la 4^a, nel quarto rivolto di tutti gli accordi di *nona* bisogna omettere la fondamentale; e nell'accordo di *nona minore con quinta*

minore, sia fondamentale o rivoltato, omettere la nota fondamentale.

Opera. Questo vocabolo indica le diverse composizioni musicali che vengono promulgate manoscritte o stampate, e dicesi p. e. l'opera prima dei quartetti di Haydn; l'opera quinta delle sonate del Clementi.

Opera. Spettacolo drammatico e lirico in cui si riuniscono tutte le attrattive delle belle arti affine di agire sul cuore e sulla fantasia. L'opera propriamente detta ebbe sua origine in sul finire del secolo xvi. A quell'epoca non conoscevasi quasi altra musica vocale fuorchè quella delle messe, de' salmi, de' motetti, de' madrigali. I pezzi composti a più voci erano i più stimati e reputati, ed i componimenti a 5, 6 e 7 voci i più comuni. Si moderava però il numero delle medesime riducendole a quattro, al più a cinque, ne' madrigali e nelle canzonette napoletane che si cantavano ne' circoli privati. Ma tutti questi pezzi si somigliavano in certa maniera; poichè, quantunque non appartenessero alla fuga regolare, erano però elaborati sistematicamente con imitazioni continue ecc. Le cantilene praticate sulla scena nelle particolari solennità di azioni eroiche e dello stato erano parimenti scritte a quattro voci. — Vincenzo Galilei e poscia Caccini ambidue membri di una radunanza formatasi in Firenze, onde ristabilire in un con altri rinomati artisti di musica un dramma simile alla tragedia greca, risolvettero recitare qual saggio un poema col semplice accompagnamento di uno strumento da corda. Tali saggi trovarono molto incontro ed aprirono la via ad un dramma scritto dal poeta Ottavio Rinuccini e posto in musica per intero da Giacomo Peri col titolo di *Dafne*, che fu rappresentato in casa del gentiluomo Jacopo Corsi, dove in seguito radunavasi quella famosa Società. Dopo alcuni saggi si rappresentò finalmente nel 1600 in pubblico all'occasione delle nozze del re Enrico IV l'opera *Euridice*, poesia del Rinuccini e musica del Peri e del Caccini. — Queste opere erano tutte composte secondo la nuova specie di musica ed interrotte da quando in quando da un coro, non essendo ancora conosciuta l'aria; tale nuova specie di musica altro non era che la prima base del nostro recitativo, e chiamavasi in allora *musica in istile rappresentativo*. Siffatto difettoso recitativo venne assai migliorato nel 1650 circa dal maestro di cappella pontificia Giacomo Carissimi, siccome è generale opinione. Apostolo Zeno e Pietro Metastasio diedero poscia

al testo dell'opera una riforma più conveniente al buon gusto. La prima città che dopo Firenze vide un'opera nelle sue mura fu Venezia. Claudio Monteverde cremonese vi diede pel primo la sua *Arianna* e quindi nel 1607 il suo *Orfeo*. Di poi gli spettacoli ed i teatri si moltiplicarono a Venezia in tale modo che nel 1680 vi furono aperti sette teatri dell'opera: ogni anno se ne composero da sette ad otto, e generalmente si conta che in meno di un secolo vi fossero composte 658 opere, per lo più da poeti e compositori veneziani o nati nello Stato veneto. La prima opera tedesca fu *Dafne* del poeta Martin Opitz, messa in musica dal maestro di capella Enrico Schütz e rappresentata con molto applauso nel 1627 alla corte di Dresda. Nel 1658 si rappresentò a Parigi la prima opera francese *Pornone*, poesia dell'ab. Perrin con musica del Cambert. Le prime opere originali inglesi furono poste sulle scene negli anni 1660-1669 e quelle della Spagna nel 1719 e non già come asserisce il Signorelli nel 1756. Le parti costituenti dell'opera moderna sono in generale la sinfonia, l'introduzione, la cavatina, l'aria, il duetto, il terzetto, il quartetto, il quintetto, il sestetto, il finale, il coro, la marcia, l'aria di ballo. Queste parti non sono però tutte necessarie ed il poeta impiega sol quelle che possono riuscire più atte a far risaltare le situazioni interessanti del suo dramma ed essere più adattate alla musica. Convien per altro che l'argomento di un'aria, di un duetto ne ripeta la sua origine dalla medesima azione teatrale e non siavi inserito mal a proposito per amore di una convenienza. Una poesia combinata con incongruenze e riunita anche ad una musica poco propria o del tutto contraddicente al concetto poetico, merita davvero la definizione dell'opera data da Arnaud: *un concert dont le drame est le prétexte*. — Gli Italiani distinguono quattro sorta d'opere; l'*opera sacra*, l'*opera seria*, l'*opera semi-seria* e l'*opera buffa*. I Francesi distinguono due generi di spettacoli lirici: il dramma cantato dal principio sino alla fine, e si chiama volgarmente *grand'opéra* come l'*Orfeo*, la *Didone*, la *Vestale*; ed il dramma in cui il canto viene tramezzato con un dialogo parlato e dicesi *opéra comique*, come il *Calisso di Bagdad* ecc. I Tedeschi poi sono più ricchi di simili distinzioni d'opere; essi hanno la *grand'opera*, l'*opera seria*, l'*opera tragica*, l'*opera eroica*, l'*opera romantica*, l'*opera allegorica*, il *melodramma militare*, l'*opera comica* ecc.

Opera ballo. Spettacolo frammisto di canto e danza

che fu molto in uso in Francia fino al 1775 e che ora si è quasi dimenticato.

Oratorio. Dramma in musica, il cui soggetto è preso dalla Bibbia e dalle leggende de' santi. L'invenzione dell'oratorio si attribuisce a san Filippo de' Neri, fondatore della Congregazione dell'Oratorio, nella prima metà del secolo decimosesto.

Orchestra. Spazio nei teatri e nelle sale di concerto che è separato da quello degli spettatori, ed occupato da suonatori; ordinariamente è un po' più elevato della platea. Talvolta questo vocabolo dinota pure l'insieme dei suonatori, e quindi suol dirsi l'orchestra tale è buona, ossia composta di valenti esecutori. Negli antichi teatri che erano di straordinaria grandezza, si rinforzava il suono artificialmente con nicchie applicate ai muri, o con corpi duri attaccati in varj siti; se ne ignora però la costruzione. È per altro più facile di produrre un maggior effetto musicale mercè la disposizione dell'orchestra che in proporzione dell'altezza della sala debb'essere più o meno elevata e disposta in modo che gli uditori si trovino in una distanza dalla medesima proporzionata alla grandezza e qualità della sala. Una sala quadrata non è atta all'esecuzione musicale in grande, essendo che l'orchestra diventa troppo larga. Lo stesso dicasi del numero degli artisti; il quale debb'essere proporzionato alla grandezza del locale. La valentia de' moderni direttori d'orchestra e de' maestri, hanno portate la cosa alla perfezione, e non v'ha chi non la conosca. Le prime orchestre di Europa sono quelle del Conservatorio e dell'opera di Parigi, quelle dei teatri di Monaco e di Vienna; Milano, Napoli, Parma hanno pure esse buone orchestre.

Orcestrino. Nome che Poulleau a Parigi diede ad un cembalo ad arco di sua invenzione, il quale imita il suono del violino, della viola d'amore e del violoncello. Questo strumento ha la forma di un pianoforte, e si accorda come l'arpa.

Orchestraion. Nome di due differenti strumenti a tasti inventati verso il fine dello scorso secolo. Il primo è un organo portatile composto di quattro cembali, ognuno con 63 tasti, e 39 tasti a pedale. La rispettiva cassa presenta un cubo di 9 piedi. Questo strumento che fu fabbricato in Olanda, conforme il piano datone dall'abate Vagler (il quale vi si produsse nel novembre del 1789 in Amsterdam), non ha alcuna facciata, e contiene un crescendo e

diminuendo per tutte le voci, ed un temperamento puntualissimo; l'intensità del suo suono è simile ad un organo di 46 piedi. L'altro strumento di tal nome, inventato da Kunz a Praga nel 1796, è un pianoforte unito ad alcuni registri d'organo.

Orecchio. È preso spesso nel senso dell'udito rispetto alle percezioni della musica. Aver buon orecchio, si è aver l'orecchio sensibile e capace d'apprezzare le minime differenze d'intonazioni e di misure. Aver l'orecchio falso, si è essere privo della sensibilità dell'organo.

Organista. Artista che suona l'organo (vedi il cap. xx, vol. I, alcune parole sugli organisti i più celebri, e sulla difficoltà di suonar l'organo).

Organo. Il più grande di tutti gli strumenti, col meccanismo di una o parecchie tastiere e di molte file di canne che mettono suono per mezzo d'aria alimentata da mantici. Da' nostri antichi scrittori spesso si fa menzione di canti in ceterè, in organi e in altri strumenti, della dolce armonia da organo, e da alcuno si vanta la grande arte di fare organi, che nel 1300 fioriva in Parigi. — Il vocabolo *organo* viene dal latino, ed è stato adoperato da Tertulliano, il quale descrive una simile macchina composta di tubi, e formante una moltitudine di suoni, detta organo idraulico, del quale Archimede era inventore. Ma l'organo idraulico, che si dice inventato da Archimede, dissimile non era dal nostro quanto alla forma delle canne ed al suono; se non che l'acqua era la forza movente, per cui si spingeva l'aria ne' tubi onde si producesse il suono. Organi idraulici si sono fabbricati anche a' nostri giorni, ed alcuni se ne veggono nelle più deliziose ville di Roma. — Quello strumento, dicesi nel Dizionario francese delle origini, che sembra altronde molto antico, era poco conosciuto in Francia, e potrebbe dirsi in tutta Europa, sin verso il secolo VIII. Il primo organo che si vide in Francia, vi fu portato da ambasciatori dell'imperatore Costantino Copronimo, il quale ne fece dono al re Pipino in un'assemblea nazionale tenuta a Compiègne nell'anno 754. Quel principe donò quell'organo alla chiesa di S. Cornelia di quella città; ma Costantino Michele mandò anch'egli un organo in dono a Carlomagno, e da' Francesi si riguarda come cosa straordinaria, che sotto quel principe uno ve ne avesse nella chiesa di Verona. Si tace interamente che quella invenzione era realmente italiana, e che un prete veronese portò quell'artifizio in Germania, ed ese-

gui d'ordine di Carlomagno medesimo il primo organo in Aquisgrana. Dubbio rimane dunque ancora se dall'Oriente passasse quell'artifizio in Europa, come i Francesi asseriscono, o se da qualche italiano fabbricato fosse quello strumento ad imitazione di quelli dell'Oriente, e certo è soltanto che non è noto quale ne fosse anche nell'Oriente l'inventore. Gli organi erano comuni in Italia nell'xi. e nel xii secolo, e nelle chiese di Francia non cominciossene a farne uso se non che nell'anno 1250 dopo l'epoca di s. Tommaso d'Aquino, e forse portata fu colà quell'arte dall'Italia. L'introduzione generale della nuova specie di musica, ossia della musica figurata, rese necessario un nuovo uso dell'organo, e questo solenne strumento, rimasto imperfetto e poco sparso per secoli intieri, venne successivamente non solo molto migliorato ed aggrandito, ma introdotto altresì in maggior numero di chiese. Prima del secolo xv, uno dei più importanti nella storia della coltura europea, poco o niente era conosciuta la diversità dei differenti registri, e l'organo era suonato sempre in un modo uniforme. In quel turno per altro si cominciava a separare i diversi registri gli uni dagli altri, e ad imitare in ognuno de' medesimi il suono dei differenti strumenti. Il regale fu il primo inventato, non si sa però da chi; i Tedeschi inventarono varii registri, come il cromorno, l'oboe ed il fagotto. Nel secolo xv si conoscevano inoltre registri di tromba; la voce umana ed il tremolo; si sapevano distinguere i piedi, e si fabbricavano registri di 32 a 46, di 8 a quattro piedi. L'Italia vide nascere il capo-scuola dell'arte organica lombarda in Bartolomeo Antegnati, autore degli organi del duomo di Milano, di Como, di Bergamo, di Brescia, di Cremona e di Mantova. Varii fabbricatori si resero famosi nella Germania, come Erardo Smid, Federico Krebs, Nicola Mülner, Rodolfo Agricola ed alcuni altri. L'alemanno Bernardo, organista a Venezia, nel 1470 inventò la pedaliera. Nel secolo xvi la famiglia Antegnati da Brescia divenne sempre più illustre, contando già 140 organi da essa costrutti in diverse provincie. Graziadio Antegnati, figlio di Bartolomeo, fu il più esatto ed il più perfetto in quest'arte; egli ebbe un degno emulo nel suo figlio Costanzo, il quale si distinse altresì nella propria patria come organista, compositore sacro e profano, e come autore dell'opera intitolata: *L'arte organica*, libro rarissimo, stampato a Brescia nel 1608. Il milanese Cristoforo Valvassori, acquistò nome anch'egli di eccellente fabbri-

catore d'organi. Il secolo XVII si rende particolarmente notevole nell'arte organica per l'invenzione della bilancia pneumatica o prova pneumatica, fatta da Cristiano Förner, organaro a Wettlin; per cui si può compartire ad ogni registro la conveniente misura del vento, necessaria per intonarlo, altrimenti non è sperabile un vero organo perfetto. Finalmente dal secolo XVIII in poi, molti ingegnosi artisti hanno contribuito colle loro invenzioni e miglioramenti a portare questo magnifico e meraviglioso strumento a quel grado di perfezione al quale trovasi oggi. In Italia si sono acquistata particolar fama il cav. sanese Azzolino della Ciaia, Filippo ed Antonio Tronci da Pistoja, ed i figliuoli del primo, Luigi e Benedetto, Pietro Agati e Giosuè suo figlio pure pistoiesi, il lombardo Eugenio Birroldi, Giambattista Ramai da Siena, allievo de' Tronci, i Serassi da Bergamo, autori di più di trecento organi e di varie ingegnose invenzioni, il Bossi da Bergamo ed i fratelli Singiardi da Pavia. Il prete Nanchini dalmatino, ed il suo allievo Callido veneziano, sono considerati come i caposcuola dell'arte organica veneta. Il solo Callido aveva già nel 1795 fabbricato 348 organi, come rilevasi dal suo catalogo a stampa. Tali organi sono lavorati con molta maestria, tanto ne' somieri (che sono a tiro), ne' mantici e nelle tastiere, quanto nelle canne o di piombo misto con stagno, le quali sono ben tagliate, saldate, intonate e condotte con buona accordatura. Varii altri fabbricatori d'organo torinesi, parmigiani, modenesi, bolognesi, mantovani e particolarmente milanesi seguirono in tutto o in parte la scuola lombarda degli Antegnati e del Valvassori, procurando secondo la loro capacità di perfezionare con maggiore o minore riuscita quest'arte, col dare alle canne un'armonia dolce, forte ed argentina. In Germania hanno contribuito al perfezionamento dell'organo, Giovanni Scheibe, Gotofredo Silbermann, Gio. Gioachino Wagner e suo fratello Gio. Michele, Cristino Amedeo Schrötker, Ernesto Marx, Gabler di Ravensburg, I. G. Tauscher, l'abate Volger, inventore del *sistema di semplificazione* ed altri. In Francia si distinsero le famiglie Thierry e Clicquot, il Dallery, il Micot, il Cocu e i domenicani Isnard e Giuseppe Cavailli. A giorni nostri è sommamente ed a ragione celebrato l'autore degli organi di s. Denis e della Maddalena, Aristide Cavailli. Per ciò che riguarda la struttura di questo strumento noi rimandiamo alle *Lettere sugli organi di Giuseppe Serassi*.

Organo a cilindro. Strumento del genere dell'organo ordinario, ma nel quale un cilindro armato di piccoli pezzi di metallo, tien posto delle dita dell'organista per far muovere questa tastiera. Questo cilindro è messo in moto da una manivella o da un movimento d'orologio.

Organo idraulico. È quello in cui i mantici sono messi in azione per mezzo dell'acqua, la quale in tal guisa fa le veci del peso su i medesimi. Si vede da ciò che l'espressione *Organo idraulico* non è giusta, poichè non è l'acqua che produce i suoni nelle canne, ma l'aria. Simile mezzo non è più in uso, giacchè l'umidità è molto nociva agli organi.

Organo lirico. Strumento inventato a Parigi nel 1810 da un francese per nome M. de Saint-Pern. La sua forma era quella di un grosso cilindro; esso conteneva un pianoforte ordinario, intorno al quale stavano uniti alcuni stromenti a vento.

Orpheoreon o Orphoreon. Strumento fuor d'uso appartenente alla famiglia del liuto, armato di otto corde di metallo.

Orphica. Il Röllig appellò con tal nome un piccolo strumento a tasti da lui inventato, le cui corde risuonano mediante martelli. La distanza fra le sue ottave è così stretta che non può servire che alle mani de' fanciulli.

Ottava. Intervallo che abbraccia cinque tuoni e due semituoni, al di là del quale i suoni si riproducono in una disposizione simile a quella de' diversi gradi contenuti nell'ottava. L'ottava è considerata come la più perfetta delle *consonanze* (vedi questo vocabolo). Le diverse modificazioni dell'ottava si chiamano *ottava giusta*, *ottava diminuita*, *ottava aumentata*.

Ottavino. Flauto la cui dimensione è per metà più piccola del flauto ordinario, e che per conseguenza rende i suoni di un'ottava più acuti. Chiamasi anche *flautino*. L'acutezza de' suoni conferisce all'ottavino un carattere festevole e leggero, onde altre volte non usavasi se non nelle musiche militari e nel teatro. Oggidi si è introdotto anche nelle chiese, e non è a dire che sapendolo usare a proposito l'effetto non è disdicevole. Cherubini, grave e severo compositore, ne fa uso nel suo secondo *requiem*.

Otto piedi. Nome col quale si chiamano comunemente gli organi la cui canna più grande del suono flautato aperto ha otto piedi di lunghezza. La canna di otto piedi aperta

è stabilito che suoni all'unisono della quarta corda in mancanza del violoncello; ma queste proporzioni non sono più esatte da che alzato è il corista.

P

P. Questa lettera per abbreviazione indica *piano*.

Padiglione. Parte allungata in forma d'imbuto che termina certi strumenti da fiato, come il corno, la tromba, il trombone, l'oboe, il clarinetto.

Padiglione cinese. Strumento a percussione di cui si fa uso nella musica militare. Ha la forma di un cappello conico d'ottone a cui sono attaccate campanelle, e che si agita per mezzo di un lungo bastone, a cui sta attaccato l'apparecchio.

Panarmonico. Il meccanico Mætzet di Vienna ha dato questo nome ad una macchina o ad un congegno di musicali strumenti, che riunisce il suono di tutti gli strumenti da fiato, e comunica loro un'esattezza di tuoni, una sicurezza di esecuzione ed una perfezione, che l'arte, malgrado gli sforzi de' più grandi maestri, non ha potuto ancora raggiungere. La macchina viene posta in moto soltanto per mezzo di molle. Gli strumenti musicali, che lo compongono, sono il flauto, il clarinetto, l'oboe, il fagotto, il corno da caccia, il trombone, il serpente e la tromba; si aggiungono ancora i timpani, il tamburone, i sistri, il triangolo ecc. Il nome adunque di panarmonico spiega perfettamente la natura e le funzioni di questo meccanismo musicale. In Parigi i Cherubini, Mehul, Pleyel, Poigel ed altri hanno renduto tutti una testimonianza aperta della loro stima per l'autore di questo strumento coll'offerire al medesimo vari pezzi musicali da essi espressamente composti per il *panarmonico*. Su questo sono state eseguite con generale applauso una sinfonia militare di Haydn, altra sinfonia coll'accompagnamento dell'eco, composta da Cherubini, una marcia francese ed una serie di musiche tedesche per ballo. Non è possibile che una riunione di suonatori eseguiscano vari pezzi d'armonia con maggiore precisione, con quelle degradazioni di piano e di forte più esattamente determinate e più invariabilmente stabilite al loro luogo. Non havvi solamente illusione, dicono gli scrittori francesi, ma si ode il vero suono degli strumenti medesimi raccolti nella macchina. L'esecuzione per la tromba ha cagionato sorpresa ad alcuni va-

lenti professori, e si dice che non potrebbe spingersi più oltre riguardo alla forza ed all'esattezza; ma conviene altresì soggiungere che una macchina di questa natura, fabbricata dal suo inventore per l'Italia, ha presentata una grandissima difficoltà appunto per il suono della tromba, perchè difficilmente trovare potevasi chi fornisse il modello di una perfetta intonazione. — Quello che costituisce il merito principale di questo grandioso meccanismo musicale, è che l'autore ha saputo trovare per ciascuno strumento l'imboccatura propria alla sua natura, e che questa al tempo stesso corrisponde colla maggiore perfezione alla facoltà degli organi umani. Questo era stato già annunciato in varie opere periodiche nel 1809: ma nel 1818 il Mætzl medesimo autore del panarmonico ha aumentato quel meccanismo coll'aggiunta di varii nuovi strumenti e congegni musicali.

Panauton. Flauto traverso che discende fino al sol del violino, inventato da M. Frexler di Vienna.

Pandora. Strumento a corde il cui cavalletto era obliquo; e la cui forma aveva qualche analogia con quella del sistro. Le corde si pizzicavano con una penna. Questo strumento ora non è più in uso.

Pandura. Strumento in uso nel regno di Napoli. Differisce poco dal mandolino, ma è più grande: porta otto corde metalliche che danno un'armonia piacevole e si pizzicano con una penna.

Panelodico. Strumento inventato nel 1810 da Leppich a Vienna. Consiste in un cilindro conico mosso da una ruota che mette in vibrazione piccoli pezzi metallici curvi ad angoli retti toccando leggermente la tastatura.

Pantalone. Strumento a corde del genere del timpanone inventato da un musico tedesco detto Pantaleon Hebenstreit al principio del secolo decimottavo. Questo strumento aveva l'estensione del clavicembalo, e portava due fila di corde le une metalliche le altre di budello. I suoi suoni erano maestosi soprattutto nel basso.

Parodia. Pezzo vocale sul quale mettonsi nuove parole ovvero un pezzo istrumentale che si trasforma in un'aria per canto, acconciandovi delle parole od anche in un altro pezzo strumentale col mezzo di cangiamenti di che abbiamo un esempio nella parodia fatta dal Cramer di una suonata del Dussek. Nella musica composta, nella poesia originale, il canto è fatto sulle parole; nella parodia le parole sono fatte sul canto. Meno male se l'autore della

parodia si conforma al carattere de' pezzi musicali. Così Marmontel aiutava sovente Gretry a far ricomparire nelle sue nuove opere delle arie appartenenti ad altre composizioni dimenticate o rimaste nel portafoglio. Quinault rese a Lully lo stesso servizio che Marmontel a Gretry, trasformando le sue arie di violino in arie di canto. Gli autori dei Vaudevilles in Francia hanno sottoposto nuove parole ad un gran numero di arie di ballo dell'*Armida*, di *Cinene*, ecc., di marcie, di frammenti di sinfonia. Sussiste ancora una sinfonia a quattro pezzi di Mozart messa in versi (V. *Gazzetta mus.* di Lipsia, an. VIII, n° 29, 30). Per far la parodia di un pezzo vocale od instrumentale è necessario di conoscere bene il meccanismo della frase musicale per analizzarla sull'istante e scegliere il metro lirico, le cesure e le cadenze che le convengono.

Parte. Con questo nome si chiama la porzione di musica che appartiene a ciascuna delle voci o a ciascuno degli strumenti che concorrono a formare l'insieme di un pezzo musicale. Così quando si dice una *parte di oboe*, di *corno*, di *violino*, o di *tenore*, *soprano*, si parla della musica destinata a questi strumenti e a queste voci per l'esecuzione di una sinfonia, introduzione, di un coro ecc.

Parte è anche la porzione di un pezzo di musica separato da un altro per mezzo di una doppia sbarra verticale accompagnata da punti che indicano l'obbligo d'incominciare ciascuna delle due parti. Quasi tutti i primi pezzi di sonate, di sinfonie, di quartetti sono divisi in due parti.

Partimenti. Esercizii sul basso cifrato e non cifrato per lo studio dell'armonia, dell'accompagnamento.

Partitura. Collezione di tutte le parti d'un componimento musicale posta una sopra l'altra battuta per battuta sopra righe speciali di modo che con un'occhiata tutto possa vedersi. La disposizione delle parti nelle partiture varia assai fra i compositori. Molti usano di mettere in capo gli strumenti da arco, di violino e di viola, indi gli strumenti da fiato di legno nell'ordine seguente: flauto, oboe, clarinetto e fagotto, poscia gli strumenti da fiato di metallo, come i corni, le trombe; in appresso i timpani, la cassa ed i tromboni; seguono le parti vocali ed in fine il contrabasso, cui nel caso di bisogno precede nel penultimo rigo la parte del violoncello.

Passacaille. Aria da ballo di un carattere un po' melanconico e di un movimento moderato, di cui facevasi una

volta grand'uso nelle opere e nei balli, ma che ora è fuor d'uso. Gluck ne ha scritte varie nelle sue opere.

Passaggio. Questa voce significa 1° passare da un tono ad un altro; quindi i passaggi *anarmonici*; 2° una specie di ornamento metodico di più suoni successivi per grado e per salto che cadono sopra una sillaba del tasto, o sopra una nota principale prescritta dal compositore, oppure aggiunta dall'esecutore: ben inteso che tal passaggio provenga dal gusto fino, ed aiuti l'espressione, diversamente non servirebbe che a far risaltare la bravura del cantante, lo che non è certamente quello che più deve cercarsi nell'opera.

Passepiéd. Danza fuor d'uso che si dice esser venuta dalla Bretagna in Francia. Il suo carattere è leggiadro e di nobile allegria; la sua melodia in tempo $\frac{3}{8}$ o $\frac{3}{4}$ ha due riprese di 8 battute caduna e si eseguisce col movimento un po' più vivo del minuetto.

Passo. Porzione di un pezzo musicale che presenta un senso; si dice questo passo a *tratto* è bello, grazioso, ecc.

Pasticcio. Componimento musicale in cui i pensieri musicali sono affastellati senz'ordine ed a controsenso; ovvero in cui entrano diversi pezzi o frasi d'altri compositori, ed in allora dicesi *pasticciato* od *impasticciato*.

Pastorale. Nome che si dà a certi pezzi di musica di stile campestre. Si conoscono la *sinfonia pastorale* di Beethoven che è capo d'opera, e la *Messa pastorale* di Vogler assai rinomata; la *pastorale* del terzo concerto di pianoforte di Heibelt.

Pausa o Segno d'aspetto. Indica la sospensione dell'esecuzione di quella parte in cui trovasi cotai segno. Ogni nota di diverso valore ha la pausa sua propria. La pausa della *breve* viene indicata da una piccola linea perpendicolare che tocca due righi vicini, quella della *semibreve* da una linea orizzontale che tocca la parte inferiore del rigo; quella della *minima* nello stesso modo della semibreve colla differenza che la linea tocca la parte superiore del rigo; quella della *semiminima* con un sette rovesciato; quella della *croma* con un sette; quella della *semicroma* con un sette ed una linea orizzontale al disopra, quella della *biscroma* con un sette e due lineette al disopra, quella della *semibiscroma* con un sette e tre lineette al di sopra. Vi hanno poi delle pause di più battute, e pause indeterminate che si indicano arbitrariamente con numeri arabi. Le pause di minor valore hanno pure al-

tri nomi proprii. Così chiamasi *pausa di una battuta* quella della semibreve, *mezza battuta* quella della minima, *quarto* quella della semiminima, *mezzo quarto* oppure *ottavo* quella della croma, *respiro* o *sedicesimo* quella della semicroma, *trentaduesimo* quella della biscroma, *sessanta-quattresimo* quella della semibiscroma. La pausa generale dicesi *fermata*.

Pavane (franc.). Antica danza fuor d'uso, di carattere serio, in cui i danzatori facevano una specie di ruota che somigliava al pavone quando spiega la coda. L'uomo si serviva per tal ruota della sua cappa e della sua spada.

Pectis. Strumento da corda degli antichi Greci la cui invenzione da Ateneo fu ascritta alla poetessa Saffo.

Pedale. Pare che l'uso del pedale riconosca il suo principio dall'organo, giacchè la derivazione di questo termine proviene dalla pedaliera di questo strumento. Il pedale a cadenza continuata dinota il ritardo della cadenza finale praticato nelle fughe o ne' pezzi fugati sulla dominante che precede la cadenza finale, ripetendo od imitando nelle altre parti qualche tratto del tema principale oppure continuando la precedente melodia in varie complicate forme armoniche. Vi sono poi altri pedali all'acuto e nel mezzo (detti così impropriamente), come pure pedali doppi. Nelle suonate per organo e per pianoforte con pedaliera segnansi nella parte di basso alcune note fondamentali, od anche di basso continuo con imitazioni al disotto delle note che servono per la mano: o vi si aggiunge per codeste note inservienti al pedale obbligato una terza riga musicale. Così quando si vuole che l'organista non accompagni le note del basso, e suoni invece la pedaliera, scrivesi la parola *pedale*. Talvolta sonvi pur anco accennati i numeri, ed in allora indica la sopraccennata cadenza continuata, e tiensi fermo sulla pedaliera il suono suo, di cui essa vien formato. Una parte della scienza de' grandi compositori mostrasi ne' loro pedali su' quali fa sentire accordi armoniosi e parti dottamente intrecciate con un contrapunto profondamente calcolato. Il tutto ottiene non di rado un bellissimo effetto anche sull'orecchio poco atto all'armonia.

Pedali. Pare che l'uso dei pedali riconosca il suo principio dall'organo, giacchè la derivazione di questo termine proviene dalla pedaliera di detto strumento, e sono tasti della tastiera che si trova a piedi dell'organista; e servono a dare le note basse, mentre le mani eseguiscano altre parti sulle tastiere superiori. — I pedali sono pure leve d'ot-

tone che servono ad alzar di un semituono le corde dell'*arpa semplice*, o di un tuono a volontà le arpe a *doppio movimento* (vedi cap. XIX del vol. I). — Finalmente i pedali del pianoforte sono motori di certi meccanismi col mezzo dei quali si modifica a piacere la qualità del suono dello strumento, sia alzando gli ammorzatoi, sia facendo muovere la tastiera e portando i martelli sopra una o due corde, sia finalmente intercettando le vibrazioni delle corde pel contatto di pezzi di feltro o pelle.

Pedaliera. Tastiera dell'organo o di un pianoforte che si suona coi piedi; tutti i tasti di essa diconsi d'ordinario *pedali*. Chiamansi pure *pedaliere* le piccole leve che fan muovere il meccanismo dell'arpa, ecc. La pedaliera dell'organo fu inventata a Venezia dopo la metà del secolo XV da un tedesco per nome Bernardo Sabellico. Marc'Antonio Cocchio ne parla nel vol. II delle sue opere (Ennead. IX, lib. 8). Quasi tutti gli organi inglesi non hanno pedaliera, lo che sembra tanto più singolare, in quanto che l'organo ha da esse energia e gravità, caratteri speciali della nazione inglese. La pedaliera dell'organo contiene ordinariamente due ottave atteso che non vi si eseguisce se non la voce fondamentale. Le *pedaliere* de' pianoforti sono di due sorta: una somiglia a quella dell'organo, ed è la meno usata, l'altra è formata di cinque così detti *pedali* nel modo seguente. Il primo a sinistra chiamasi *sordina* perchè produce l'effetto della medesima. Il secondo leva gli smorzatoi prolungandone il suono; il terzo caccia innanzi alcune linguette di pelle di buffalo tra le corde e di martelli per cui rende i suoni più dolci e più soavi, avendo per tal motivo il nome di *celeste*; il quarto porta appresso alle corde una stecca coperta di carta o di un pezzo di stoffa, che vibrando contro le corde imita il suono del fagotto; il quinto finalmente mette in azione la così detta banda ed è il più raro di tutti. All'epoca presente non si usano che due pedali, cioè quello pel *forte* e pel *piano*.

Percussione (Strumenti a). Sono quelli che emettono suoni in certo modo percossi.

Perdendosi. Dicesi quando si diminuisce o smorza a poco a poco la forza del suono sino al pianissimo.

Periodo. Unione di varie frasi melodiche che in sè contengono un senso completo. S'intende da sè che un tal senso completo richiede al suo fine una cadenza perfetta. Il periodo quadrato è propriamente quello che è composto di quattro membri, ma si dà anche tal nome a qua-

lunque periodo formato di buoni elementi ben composti fra loro. Alcuni chiamano anche periodo una singola parte di un pezzo di musica, la quale da se medesima presenta già un senso perfetto.

Perpetuo (Canone). Canone che non ha fine, e che si può sempre ricominciare (*vedi* cap. XII del vol. I).

Pianissimo. Indica il massimo grado di piano ed indicasi per abbreviazione così PP.

Pianista. Artista musicale che suona il pianoforte.

Piano. Questo vocabolo scrivesi per abbreviazione con un P, ed indica che bisogna addolcire i suoni.

Pianoforte. Strumento musicale d'uso generale, composto d'una serie di corde metalliche parallele, la cui lunghezza, grossezza e tensione sono combinate in guisa che ciascuna di esse quando è percossa con un picciolo martello dà un suono particolare. Questo colpo vien dato mediante un meccanismo posto in moto dalle dita, quando le si poggiano su varii pezzi detti *tasti*, disposti dinanzi al suonatore in un ordine a lui noto. L'unione di questi tasti dicesi *tastiera*; secondo che si preme uno o più di questi tasti, i martelli ad essi corrispondenti vanno a battere le corde, e producono accordi o una suonata stabilita. Il suonatore percorre la tastatura con ambe le mani; la sinistra solitamente preme i tasti de' suoni gravi, i quali servono di accompagnamento agli acuti che dà la mano destra; la musica da suonarsi è scritta su due righe, ognuna delle quali viene eseguita dalla mano ad essa destinata. Il suonatore deve leggere tutte due le righe ad un tratto, e produrne l'effetto come farebbero due persone che suonassero insieme due strumenti. Le battute e le note di ugual valore corrispondonsi verticalmente per poter più facilmente seguirle coll'occhio. Talora due suonatori seduti dinanzi alla tastatura, l'uno accanto all'altro, suonano insieme alcuni pezzi detti a *quattro mani*; poichè l'uno di loro suona la parte de' bassi, l'altro quella degli acuti d'una musica a quattro righe. — I suoni del pianoforte possono essere rotondi e sostenuti come quelli di un violino, ma non hanno l'espressione di questo, nè destano nell'animo le profonde e varie sensazioni che producono la maggior parte degli altri strumenti. Questi suoni sono secchi e monotoni, ed occorre non poca abilità per rendere piacevole agli uditori una suonata od un concerto sul pianoforte. Ma il suo più grande vantaggio è quello che lo rende superiore ad ogni altro strumento, e gli pro-

cura la grande stima in che si tiene, è di far le voci d'una intera orchestra; se ne conosce il pregio quando losi ascolta nell'accompagnamento del canto, nei concerti, nei balli, e si rifletta al sommo aiuto che porge al compositore. Ponesi sul leggio del pianoforte la partizione d'un'opera, e quando il suonatore è esercitato a questa specie di traduzione, egli abbraccia coll'occhio tutte le parti di un'orchestra, sceglie le più importanti pegli effetti che l'autor vuol produrre, passa quando occorre d'una riga in un'altra (giacchè sulla partizione ogni strumento ha la sua riga, e tutte queste righe vanno eseguite insieme, il suonatore deve leggere ed eseguire una pagina intera di 40, 45 fino a 20 linee); distingue tutte le divisioni dei bassi, gli accordi principali, infine rende tutti gli effetti quanto il potrebbe un'intera orchestra. E certo ella è cosa sorprendente, ma che pure infinite persone fanno tutto giorno più o meno abilmente, il vedere una suonata complicatissima, ogni riga della quale domanda la bravura d'un artista, semplificarsi sotto le dita del suonatore di pianoforte, senza nulla perdere dell'essenziale dell'armonia. Ci rimane ora a trattare de' perfezionamenti introdotti nella costruzione dei pianoforti; queste particolarità sono tante e sì lunghe a descriversi, che l'espone tutte oltrepasserebbe d'assai i limiti che dobbiamo imporre in questo Dizionario. Ci limiteremo quindi a parlare delle più importanti soltanto. — La più notevole consiste nella forma stessa dello strumento. I pianoforti a coda sono certamente migliori di quelli che abbiamo descritto, avendo essi suoni più rotondi e di maggior forza. Diconsi pianoforti a coda quelli che hanno una forma triangolare. Alla base di questo triangolo è posta la tastiera; le corde invece di esser tese nella cassa da destra a sinistra, lo sono dalla cima alla base; i pironi non sono piantati verso la destra, ma sul dinanzi paralleli alla tastiera, col che l'accordatore è in posizione assai più agiata. Gli anelli delle corde, e le punte che lo ritengono, sono quindi lungi da lui, e i pironi sotto a' suoi occhi. Siccome il pezzo ove sono i pironi deve essere molto grosso così fa d'uopo collocare questa parte del meccanismo al disopra della tastiera, in guisa che la corda, in luogo di scendere dal ponticello fino al pironi come ne' pianoforti comuni, s'innalzano invece per giungere al pironi. Quindi conviene ritenere le corde orizzontali con un mezzo diverso. Ogni corda, dopo esser passata sul primo ponticello ed essersi stesa per tutta la lunghezza su cui deve vibrare,

giunge al secondo ponticello, dove trova una specie di anello aperto in cui entra, e dove è ritenuta semplicemente per la pressione di giù in su, di là essa scende verso i pironi. — I martelli sono disposti in guisa da battere la corda molto vicino a questa nuova foggia di ponticello; e per opporsi alla pressione che tende a riunire le due estremità, vi sono frapposte verghe di ferro grosse due centimetri, tese anch'esse con madreviti, che sono ai due capi lavorati a vite, fissati alle tavole dello strumento. — La tastiera è in una specie di cassa che si può porre o levare quando si vuole, come la cassetta d'un armadio facendola correre in iscanalature. Un pezzo di grossa molla la comprime lateralmente per tenerla al suo posto, e ricondurvela quando vennè rimossa. Questa cassetta che contiene la tastiera rinchiude pure tutte le leve ed i martelli. Un pedale che si può comprimere col piede, le comunica un piccolo moto da sinistra a destra, donde ne viene che ciascun martello non batte più che sopra una o due delle corde, il che scema ad un tratto la forza del suono, e produce effetti assai grati d'armonia. Nel modo solito con che i martelli percuotono le corde si osservano varii difetti: spesso il colpo è tardo per qualche mala esecuzione; il martello deve prontamente balzare sopra la corda per batterla e abbandonarla tosto ricadendo pel proprio peso. Ma se il dito continua a comprimere il tasto, spesso questo martello non produce l'effetto. Finalmente il dito non può replicare lo stesso suono che lasciando il tasto per batterlo di bel nuovo; ma perchè la corda risuoni, bisogna lasciar che il tasto ritorni alla posizione di prima, giacchè una metà o un terzo del suo moto non bastano perchè la leva produca un nuovo colpo. — Erard aveva riparato alla maggior parte di tali inconvenienti non solo ponendo gran diligenza nell'esecuzione, ma anche facendo importanti modificazioni alle parti dell'apparato; egli primo risolse l'arduo problema dell'azione completa e rapida dei martelli e degli smorzatori. — La fabbrica più esatta che vi sia in Francia di pianoforti è quella di Erard a Parigi. Componesi questa di venti officine ove sono di continuo occupati duecento operai a costruire i più minuti pezzi di tali strumenti, ed anche gli utensili onde si servono per lavorarli. Una delle qualità principali che tutti accordano ai piani di Erard è la grande durata; poichè laddove il tempo migliora i violini, violoncelli e simili, nuoce all'opposto ai pianoforti perchè le loro parti si logorano, e allora

odonsi le piccole leve fregare l'una contro l'altra producendo un rumore sgradevolissimo. Si sono veduti pianoforti d'Erard venduti da 40 anni che erano tuttora buonissimi.

— Distinguonsi pure i pianoforti di Petzold, di Pape, di Pfeiffer, di Freudenthaller, e finalmente quelli che si costruiscono a Vienna, e sono i più stimati di tutti, fra i quali il fabbricatore più distinto è Stein, i cui strumenti hanno un corpo di voce che veramente sorprende. Roller immaginò ultimamente di trarre partito dal moto che si può dare lateralmente alla tastiera per condurre i martelli esattamente sotto le corde del semituono, vicino a destra o a sinistra, e quindi alzar o abbassare d'un semituono la voce dello strumento. Questo perfezionamento ha per iscopo di risparmiare la fatica di trasportare la musica allorché un cantante trova l'istromento accordato troppo alto o troppo basso per la sua voce. — Prony emise il voto che il sistema del pianoforte venisse arricchito d'un'altra ottava grave col mezzo di corde d'argento filate con fili di platino, disposte sopra una tavola armonica situata al di sotto della cassa e mosse da pedali speciali.

Picchettate (Note). Serie di note ascendenti e discendenti o ribattute, che segnansi con punti ed un arco tirato al di sopra, indicando che tutte debbono essere eseguite con un'arcata sola e saltellate con polso libero sopra le corde.

Pizzicato. Termine usato nelle parti di strumento d'arco e significa che le note così segnate non si suonano coll'arco, ma si pizzicano col dito: le parole *coll'arco* o semplicemente *arco* indicano il sito ove si torna a suonare come prima.

Plagale. Si dice di una certa forma di tuoni del canto fermo che è opposta alla forma dei tuoni autentici.

Plessimetro. Inventato dal dottor fisico G. Finazzi di Omegna, Stato Sardo, domiciliato a Milano. Consiste in una macchinetta atta a battere la musica qualunque ella sia colla massima esattezza, che ha i vantaggi sopra il metronomo; 1° di segnare con distinzione le battute ed i quarti e le sole battute ad arbitrio, e di non avere per conseguenza di confondere le une cogli altri; 2° che con estrema facilità si cambia la celerità e la qualità della battuta, e si ferma e si mette in moto colla massima prestezza.

Plettro. Nome generale dello strumento ausiliare con cui s'intonano i corpi sonori come p. e. i pezzi di legno

tornati coi quali si suonano i timpani, il pezzettino di penna all'uopo di pizzicare varii strumenti da corda ecc. Anticamente le corde venivano suonate col plettro. Quindi Plutarco negli *Apotelemi Canonici* avverte che gli Spartani, religiosi osservatori in tutto delle antiche costumanze, punirono un suonatore di cetra perchè non servivasi del plettro, ma toccava le corde colle mani. Secondo Polluce il plettro ne' tempi più antichi non era che l'unghia od il corno di qualche animale e generalmente della capra. Ma ne' tempi posteriori ne furono fatti di materie anche preziose, e specialmente d'avorio. La sua forma più comune era quella di un piccolo bastone rotondo assottigliato verso l'una delle estremità e terminato nell'altra in una specie di bottone ovale. Il plettro nondimeno variò nelle sue forme, secondo la diversità degli strumenti, pei quali veniva usato.

Pochette (franc.). Piccolo violino di tasca di cui si servono talvolta i maestri da ballo, dando lezioni private.

Policordo. Strumento ad arco inventato nel 1799 da Federico Hilmer a Lipsia, il quale somiglia al contrabbasso; il suo corpo non ha però più di 46 pollici di lunghezza sopra 40 $4\frac{1}{2}$ di larghezza, con una tastatura lunga undici pollici e larga quattro. Si distingue dagli strumenti da arco in ciò che è armato di dieci corde, avendo un'estensione dal *do* basso secondo spazio, fino al *do* violino terzo spazio, e che la sua tastatura può allungarsi e raccorciarsi per accordare lo strumento a piacere.

Polonese. Aria a tre tempi di un movimento lento in uso nella Polonia, e sopra cui si fanno canzoni ed arie da ballo. I pezzi di musica che portano il nome di polonese nelle sonate, concerti ecc. prendono un movimento più animato che le vere polonesi.

Pompa. Chiamasi nel corno e nella tromba un frammento di tubo in forma di ferro di cavallo, il quale colle due sue estremità viene incastrato sulle due estremità formate da una sezione fatta verso la metà del corpo dello strumento, onde poter all'occorrenza allungare o raccorciare il tubo grande, lo che fa diminuire o crescere il tuono. — La pompa del trombone, sebbene di simil forma, ha delle branche molto più lunghe che coprono le due estremità del gran tubo sopra un'estensione di circa tre piedi. Dalla maniera colla quale si regola tal pompa si ottengono i varii gradi della scala. — Nel flauto, clarinetto e fagotto la pompa è una incastratura di metallo posta

Tra i principali pezzi per riunirli, servendo egualmente a dare un po' più di estensione allo strumento, ed a ribassare per conseguenza la sua intonazione.

Ponticello. Pezzettino di legno con due piccoli piedi posto ritto sul coperchio degli strumenti per sostenere le corde e dar loro maggior suono tenendole alzate in aria. Il ponticello dee essere di giusta misura, in modo che nè troppo tozzo e massiccio-smorzi la sonorità delle corde, nè troppo debole e smilzo sì che ceda al premere dell'arco.

Pont-neuf. Tale nome si dà in Francia a piccole arie ed anche a semplici intercalari assai gotici, ignobili, senza misura, senza ritmo, d'una modulazione triviale e barbara, che per la maggior parte sono composti e cantati da mendici che girano sul *Pont-neuf* a Parigi.

Portamento. Nome che indica il risultato del meccanismo delle dita sugli strumenti.

Portamento di voce. È direttamente opposto allo staccato e vuol dire passare legando la voce da una nota all'altra con perfetta proporzione tanto nel salire che nel discendere. Il portamento di voce produce un buon effetto allorquando è adoperato a proposito, ma diventa stucchevole se se ne fa abuso.

Positivo. Piccolo organo senza pedaliera, col principale talvolta anche di due soli piedi, con pochissimi registri di piccole canne ed un sol mantice.

Posizione. Luogo del rigo ove è posta la nota sia sopra la linea sia nello spazio: tale posizione determina il grado di elevatezza del suono ch'essa rappresenta. — Si chiama anche posizione il sito ove si pone la mano sopra gli strumenti a manico; nel violino si contano sei posizioni ai rispettivi tuoni ed all'esecuzione de' passi analoghi, quindi posizione 1, 2, ecc. — Sotto la parola *posizione* intendosi pure la decente, dignitosa e più commoda *positura del corpo* che l'esecutore di musica dee osservare.

Pot-pourri. Serie d'arie prese in parte o in totalità di qua e di là nelle composizioni di diversi autori, miste più o meno fra di loro con alcune frasi congiunzionali. Tale componimento è qualche volta preceduto da un'introduzione.

Preludio. In generale intendosi sotto questo vocabolo alcuni periodi musicali, per lo più in forma di cadenza siano semplici, varii o continuati, che nel tempo del culto divino vengono eseguiti sull'organo per indicare al popolo e ai cantori del canto-fermo o figurato il tono in cui de-

vesi, cantare. Del pari usansi simili piccioli tratti fra un pezzo di musica e l'altro, da un versetto all'altro, i quali formano per lo più passaggi dal tono anteriore a quello del pezzo susseguente. Vi sono dei preludii di qualche estensione, scritti per introdurre una suonata d'organo, fuga, ecc. che prendono un carattere consimile a quello estemporaneo od indicano il modo con cui quelli debbon formarsi. Händel, Bach, Albrechtsberg, Vanhalled altri hanno pubblicato varie raccolte di preludii. Volgarmente si dà anche il nome di preludio ad un tratto di canto che passa per le principali corde del tono per annunziarlo; per verificare se lo strumento sia d'accordo, comandar silenzio e preparar l'orecchio a ciò che si vuol fargli sentire.

Preparazione. È l'atto di preparare una dissonanza. Preparare una *dissonanza* vuol dire farla sentire come consonanza, immediatamente prima che per via di legatura o sincopa si renda dissonante nel successivo accordo: l'azione di quest'ultimo accordo, il quale dee cadere sul tempo forte, e su cui la nota legata o sincopata cagiona l'urto dissonante chiamasi *percussione*. Nello stile serio e fugato ogni intervallo dissonante tosto che si presenta come formale dissonanza, vale a dire sul tempo forte, deve essere trattato così: nello stile libero si usano anche senza preparazione la *quinta diminuita ed eccedente* co' suoi rivolti, la *sesta eccedente*, la *settima minore diminuita*, ecc.

Prestante. Nome francese del principale di 4 piedi aperto, che serve di soprano al principale basso di otto piedi e su cui si accordano tutti gli altri registri dell'organo.

Presto. Posto in capo di un pezzo di musica indica il più celere e più animato movimento del medesimo, e la parola *prestissimo* il più alto grado di questa celerità.

Progressioni. Movimenti regolari d'armonia in una forma determinata e prolungata.

Prologo. Introduzione d'opera una volta in uso, il cui soggetto non aveva alcun rapporto col seguito. Ora non è più in uso.

Prolungazione. Nota che intesa in un accordo si prolunga sull'accordo seguente.

Pronunzia. Arte di articolare le parole nel canto. Una buona pronunzia è una grande qualità per i cantanti, ma la è ben rara.

Prosa. Pezzo in musica di canto fermo che cantasi in date circostanze. Il *Dies iræ* è la prosa dei morti.

Psalmodia. Canto di salmi sopra una sola intonazione di voce, con suoni sostenuti ed accento oratorio.

Psalterio. Vedi *Salterio*.

Punto. Il punto situato prima, dopo, o fra due note modificava una volta il valore di queste note in diverse maniere; nella musica moderna il punto non ha altro effetto che di aumentare la metà del valore della nota che le sta dietro. I punti posti sopra le note indicano che queste debbono eseguirsi staccate.



Quadratura delle frasi. Disposizione simmetrica del numero delle misure che nella formazione di due frasi melodiche formano un periodo. Il numero di misure, che entrano nelle frasi, è comunemente di quattro; da qui ne venne l'espressione di *quadratura delle frasi*: cionostante però due frasi di tre o sei misure sono in quadratura perchè hanno la simmetria di numero.

Quarta. Intervallo di quattro gradi che comprende in sé tre specie; la *naturale*, la *diminuita* e l'*eccedente*. Sino a tanto che la quarta non forma un ritardo della terza del susseguente accordo farà sempre consonanza ed occuperà tal posto dopo la *quinta naturale*. Essa è però soggetta nel suo uso armonico ad una progressione limitata, come lo è la dissonanza; ciò diede luogo a tante controversie nel secolo scorso sulla quistione se la quarta sia una consonanza o no. Molti teoretici la considerano come dissonanza, quando forma un ritardo del susseguente accordo, sia accompagnata dalla sesta o da altri intervalli; in quest'ultimo caso la chiamano undecima.

Quartetto. Componimento musicale a quattro voci od a quattro strumenti obbligati. Le quattro voci che formano il quartetto di canto sono quasi sempre accompagnate dall'orchestra o dal pianoforte. Egli è necessario che le parti del quartetto istrumentale siano fatte in modo che l'una dipenda sempre dall'altra. Se il canto passa alternativamente da una parte all'altra, il quartetto non forma altro che un solo dialoghizzato. Se il primo violino sostiene il discorso musicale dal principio alla fine; in allora è una vera sonata accompagnata dal secondo violino, dalla viola e dal violoncello. Alcuni composero dei quartetti per quattro strumenti da fiato, i quali però non hanno quasi mai prodotto l'effetto desiderato. Il suono di siffatti strumenti

richiede frequenti riposi, acciò l'esecutore prenda fiato di tempo in tempo per cui l'armonia soffre non poco. Meglio riusciti sono i quartetti composti per un solo strumento da fiato e violino, viola e violoncello; ma il quartetto per eccellenza sarà sempre quello composto per due violini, viola, e violoncello.

Quarto d'aspetto. Silenzio o figura che ha la durata di una doppia croma e che equivale ad un quarto di sospiro.

Quarto di tono. Picciola o minore distanza del semitono da un intervallo all'altro vicinissimo, come *do* # e *re* b. Dicesi pure parlando di una difettosa intonazione che il tale cresce o cala di un quarto di tono.

Quinta. Giuoco d'organo che suona la quinta del *prestante*. Una volta si chiamava *Nazard* (vedi questo vocabolo).

Quinta. Intervallo di cinque gradi diatonici. La quinta è di quattro specie; cioè *maggiore*, *minore*, *eccedente*, *diminuita*. Quest'ultima specie per altro non ha luogo fuorchè nella melodia. La quinta maggiore ha un non so che di asprezza per cui esige alcuni riguardi nel contrapunto. Dicesi *quinta del tono* il quinto grado della scala diatonica partendo dalla tonica, il quale dalla maggior parte dei teoretici chiamasi anche *dominante*. Dicesi *accordo di quinta* quello che si compone di prima, terza e quinta, come *do mi sol*.

Quinta falsa. Espressione inesatta colla quale si chiamava una volta la *quinta minore* (vedi *Quinta diminuita* e *Quinta minore*).

Quinte nascoste. Così si chiamano in musica certe successioni armoniche che fanno presentire la successione di due quinte consecutive.

Quintetto. Componimento musicale a cinque voci od a cinque strumenti obbligati. Il quintetto vocale è quasi sempre accompagnato dall'orchestra o dal pianoforte che forma una piccola orchestra. Se il quartetto istrumentale offre ad un gran compositore de' mezzi per mostrare il suo talento ed il suo genio, il quintetto gli è più favorevole ancora, mettendo alla sua disposizione una voce di più, la quale non è mai d'impaccio se non a taluni, i quali non sapendo bene la loro arte se ne servono per lo più come raddoppiamento, e distruggono così l'unità del quadro. Il quintetto è ordinariamente composto per due violini, due viole e violoncello; vi sono però dei quintetti per varii altri strumenti ancora, come per es. per flauto, violino, due

viole e violoncello, ecc. Reicha ha composto dei quintetti per oboe, clarinetto, corno e fagotto di uno stile elegante di ottimo effetto. Famoso è ancora il quintetto composto da Mozart per pianoforte, oboe, clarinetto, corno e fagotto.

Quodlibet. Pezzo di musica in uso una volta in Germania, composto per le voci su parole comiche, e qualche volta triviali.

R

Raddoppiato (Agg.). L'intervallo raddoppiato è quello che in un accordo si eseguisce da due parti, sia all'unisono, sia all'ottava. In un accordo di sesta si raddoppia o la terza, o la sesta, raramente il basso.

Rallentando. Vocabolo adoperato in musica per l'espressione, ed indica che il movimento deve rallentarsi in dati punti.

Ranz des vaches. È un'aria pastorale assai celebre che risuona nelle valli pittoresche della Svizzera: era una semplicità di ritmo e di cantatina assai commovente, e che dipinge all'immaginazione i costumi e l'indole di un popolo indipendente affezionato alle sue mandre, alle sue pendici, alle sue capanne. Si vuole che quel canto nascesse nelle alpi di Appenzello, cantone della Svizzera tedesca. Vi si distingue infatti un certo vezzo musicale di gola propria degli Alemanni massime di quelli che abitano le montagne, come se avessero imparato quel suono dalle voci che rimbalzano per le valli e dall'eco delle caverne. Ogni contrada della Svizzera ha il suo canto particolare conservato da tempi antichissimi nelle tradizioni dei montanari. Quando questi, lontani dalla patria, sono talvolta presi da nostalgia, udendo un'aria de' loro canti nativi, ne restano così commossi, che sono assaliti da mortale melanconia se non danno tosto sfogo al desiderio di rivedere i loro amati monti, sospiro della loro vita. Il ranz des vaches particolarmente esercita una magica influenza negli animi loro. Si potrà meglio comprendere la magia del ranz des vaches leggendo i graziosi delirii di Gesner, o visitando le contrade ove i pastori conducono le loro mandre.

Rapporti degli intervalli. Calcolo esatto delle distanze de' suoni fra loro (vedi il cap. xi).

Rasgado. Termine spagnuolo (dal verbo *rasgar*, arpeggiare); il quale dinota un preludio che gli Spagnuoli eseguono toccando successivamente tutte le corde della

chitarra col pollice, e seguendo la misura del ritmo dei *boleros*, e delle *seguidillas*. Il *Rasgado* è il ritornello ordinario di siffatte specie d'aria.

Re. Nome della seconda nota della scala del tono di *do* presso i Tedeschi e gl'Inglesi si indica con un *D*.

Rebec. Strumento di una forma quasi simile a quella del violino, di cui si faceva uso in Francia nel medio evo, e che non si abbandonò che verso la fine del secolo decimosettimo dai menestrelli. Portava tre corde.

Recitativo. Questa specie particolare di canto è quella che, fra tutte le altre, veste un carattere che si avvicina più al discorso, mentre si canta e si parla nello stesso tempo. Il recitativo serve ad unire i pezzi vocali ed i cori dall'opera, distinguendosi dalla semplice declamazione in ciò, che è sempre accompagnata da una cantilena, basata sopra un dato tuono o sopra analoghi accordi. Si distingue inoltre dal solito canto, perchè non è soggetto ad un fisso movimento di tempo e ad un ritmo uniforme, ma soltanto alle leggi della prosodia, ed alla maggior o minor forza, dettata dalle diverse passioni che si vanno esprimendo. Ha inoltre le sue proprie formole melodiche, e può terminare in qualunque siasi tuono. Le note che ordinariamente si sogliono dare ad ogni vocale delle parole sono: le semiminime, le crome e le semicrome. La scuola moderna come l'antica permettono degli abbellimenti nel recitativo, purchè siano analoghi al senso della parola e all'espressione dell'effetto dominante. Particolarmente al fine del recitativo obbligato quasi tutti i cantanti si permettono, e non senza effetto, di trattare quelle desinenze come cadenze formali. L'abbellimento più usato e quasi indispensabile ne' recitativi si è l'appoggiatura praticata invece della prima delle due note d'un medesimo suono, colle quali scritte in tal maniera secondo le regole dell'ortografia musicale rigorosa, si battono le ultime sillabe d'una parola; cosa da non trascurarsi, onde la cantilena non riesca secca e monotona. Vi hanno due specie di recitativi: quello che è accompagnato dal basso o dal pianoforte, e che dicesi libero e semplice, e quello accompagnato dall'orchestra, e i cui intervalli di riposo sono riempiti da tratti di sinfonia e dicesi recitativo obbligato. Tutto il merito del recitativo consiste nell'espressione e nell'energia dell'accentazione. A differenza dell'aria, in esso è quasi nullo il ritmo, perchè avvicinar devesi quanto è possibile alla parola parlata e imitarne gli accenti e le diverse in-

flessioni. Talvolta il recitativo si adatta alquanto alla misura, e allora dicesi *misurato*. Questa sorta di recitativo usasi con vantaggio quando la situazione il comporta, quando verbigrazia offresi qualche frase toccante e triste o di tutt'altro carattere determinato, o qualche pensiero tenero che richieda l'accento melodico. Inoltre bisogna che la frase la quale interrompe la parte dichiarata sia breve ma completa per riprendere ben presto con una stessa subita e vivace transizione il corso del recitativo ordinario. Le modulazioni adopransi di frequente nell'accompagnamento de' recitativi; ma bisogna guardarsi di non servirsene contro senso, e di non cambiare l'accordo se non quando le parole ne porgono naturalmente l'occasione. In genere ogni buon recitativo dee far intendere molte parole sur una stessa nota di basso e giusta il genere d'accompagnamento, non essere sostenuto da accordi battuti se non a certi intervalli lontani abbastanza per lasciare agli uditori il tempo di ben intendere le parole.

Refrain (fran.). Intercalare.

Registri. Nome che si dà ad ogni serie di canne d'organo, che differiscono solo in quanto esse rendono un suono più grave o più acuto, ma non in quanto al colore del suono medesimo. I registri, oltre ai nomi che li distinguono gli uni dagli altri, come registro di flauto, registro di tromba, registro di fagotto, prendono ancora una denominazione dalla lunghezza della loro più grande canna, ed in tal senso chiamansi registri da sedici, da otto, da quattro piedi. Si dividono i registri in due classi; cioè in registri d'anima e registri a lingua, secondo che la formazione del suono nelle canne si effettua col mezzo di un'ancia o senza questo mezzo. Chiamansi ancora registri i pezzi di legno mobili che spuntano accanto alla tastiera, mediante i quali l'organista mette in azione i registri dell'organo stesso.

Registro della voce. Certo numero di suoni che relativamente al suo carattere differisce da un altro numero di suoni che formano un altro registro. Ed è perciò che la voce umana divideasi in due registri: l'uno di *petto*, e l'altro di *testa* o *falsetto*. Raro è poi l'esempio che qualcuno riceva dalla natura il singolarissimo dono di poter eseguire tutta colla sola voce di petto. Alcuni dividono la voce di soprano in tre registri; cioè di *petto* dal *do* chiave di violino sotto le righe al *fa* primo spazio; *medio*, che si produce colla parte superiore della laringe dal *sol* in seconda

riga al *sol* sua ottava, e di *testa* da questo *sol* al *do* sopra le righe.

Regola d'ottava. Formola armonica stabilita per l'accompagnamento della scala maggiore e minore si ascendente che discendente, parte per agevolare al suonatore di basso continuo l'esecuzione dei bassi non cifrati, parte anche per semplificare la solita segnatura numerica. Fino a tanto che alcuno non trovi un altro modo con cui determinare tutte le progressioni possibili, locchè è quasi incalcolabile, la *regola d'ottava* sarà sempre di grande aiuto per l'accompagnamento de' bassi non cifrati; e per la composizione stessa se è semplice.

Regolare. Un movimento d'armonia è regolare, quando esso non dà luogo che a buone successioni di intervalli; nel caso contrario è *irregolare*.

Regole. Il più antico registro di canne a lingua dell'organo, e che si trova ancora negli antichi organi di 16 e 8 piedi.

Regole della composizione. Collezioni di precetti dati dall'esperienza acquistata nell'arte di scrivere la musica (vedi *Cap. xii*).

Relativo. Un tono è relativo ad un altro, quando in chiave dà gli stessi segni di tonalità. In tal caso uno dei toni è di modo maggiore e l'altro è di modo minore.

Relazione. Rapporto fra un suono inteso in una parte vocale od istrumentale, ed un altro che s'intende attualmente in un'altra. Allorchè questi due suoni danno all'orecchio la sensazione di una consonante esatta, la *relazione* è buona; quando dal loro rapporto ne risulta una consonanza alterata, la *relazione* è falsa. Le false relazioni in composizione sono proibite.

Replica. Significa *ottava* quando si tratta di un suono raddoppiato, e *ripresa del soggetto* quando si parla di una fuga.

Respirazione. Azione dei polmoni, allorchè riempiesi d'aria e che poscia la rimandano. Quest'azione si compone dell'*aspirazione*, cioè attrazione dell'aria, e della *respirazione*, cioè ripulsione dell'aria. L'arte di respirare o prender fiato è una delle parti più difficili del canto.

Ricercata o Ricercari. Specie di preludio più elaborato, formato a fantasia, che se anche viene scritto, non siegue la forma della sonata, ma spaziando a capriccio con certo legame per altro di pensieri analoghi e di artificiosi tratti d'armonia e contrapunto.

Ridurre. Dinota primo, adattare un componimento in cui entrino uno o più strumenti ad uno o più strumenti di natura differente, come pure un concerto di violino ridotto ad un concerto di pianoforte, una sinfonia a grande orchestra ridotta per soli strumenti da fiato; 2° un restringimento del disegno armonico nelle sue forme e ne' suoi mezzi, come p. e. una sinfonia a grand'orchestra ridotta in sestetti, quartetti, ecc., ovvero per cembalo; ecc. Ordinariamente si usa dire nel primo caso *adattare* od *aggiustare* e nel secondo *ridurre*; sembra però che quest'ultima parola esprima tutti e due. Lo scopo della riduzione è diletto privato di un tale o tal'altro pezzo aggradito dal pubblico, come pure di facilitarne l'acquisto per causa del modico suo importo.

Rientrata. Si dice generalmente di uno strumento o di una voce, che dopo certa pausa si fa di nuovo sentire. Questo vocabolo si applica particolarmente al *soggetto*, ed alla *risposta* di una fuga (*vedi queste parole*).

Rigaudon. Aria da ballo in due tempi di un movimento vivo e che non è più in uso.

Rigo. Nome delle quattro, o cinque linee o righe parallele coi loro tre o quattro spazii, sopra i quali si scrivono le note musicali.

Rinforzando (*abbr. r. f.*). Indica che la nota così segnata debbe essere eseguita con un suono più intenso.

Ripercussione. Vocabolo introdotto non ha guari nel linguaggio musicale, e significa lo stesso che l'*entrata* delle parti nella fuga.

Ripieno. Riunione di tutti i registri di un organo che hanno un colore uniforme e particolare all'organo, e non imitano gli altri strumenti; i quali sono il *principale*, l'*ottava*, la *duodecima*, la *decimaquinta*, la *decimanona*, la *vigesima seconda*, la *vigesima sesta*, la *vigesima nona*, la *trigesima terza*, ecc. Dicesi anche parte di ripieno quella che nei pezzi di musica a grande orchestra viene raddoppiata, come i violini, le viole, i bassi nelle sinfonie, nell'opera ecc., a differenza della parte obbligata o concertata eseguita da una persona sola.

Riposo. Termine di una frase, di un periodo, ecc.; in un pezzo di musica si distinguono i *riposi incidenti* dai *riposi finali*.

Ripresa. Prima o seconda metà di un pezzo di musica, la cui divisione si segna con una doppia sbarra accompagnata da punti come questa :||. Questa separazione indica

che ciascuna metà di questo pezzo deve essere ripetuta.

Ripresa del soggetto. Si è il rientrare col tema di una fuga, di una parte che prima si tacque per qualche istante.

Risoluto. Significa nella musica un'esecuzione virile e un po' viva con un'intonazione risentita e staccata anziché legata.

Risoluzione. Avvi negli accordi certe note, in cui si sente un'inclinazione, una tendenza decisa a voler passare su tale o tal'altra nota dell'accordo che vien dopo. Queste cotali note diconsi *obbligate a risoluzione*, a differenza delle altre che, non avendo simile tendenza e potendosi perciò muovere liberamente, chiamansi *libere*. La risoluzione è l'atto in cui le dette note soddisfanno alla loro tendenza. Negli accordi armonici le note obbligate a risoluzione sono: 1° la nota sensibile, la quale deve salire sulla tonica; 2° le note dissonanti, le quali debbono discendere diatonicamente sulla nota vicina; 3° le note alterate, le quali debbono passare sulla nota loro più vicina dell'accordo che segue. Negli accordi panarmonici le note di passaggio si risolvono sempre diatonicamente o cromaticamente, per grado ascendente e discendente; le note ritardate debbono risolversi su quella nota, di cui esse momentaneamente tengono luogo.

Risuonanza. Prolungamento o riflessione del suono, sia dalle vibrazioni continuate delle corde di uno strumento, sia dalle pareti di un corpo sonoro, sia dalla collisione dell'aria rinchiusa in uno strumento da fiato. Negli strumenti da corda, come il pianoforte, l'arpa, il violino, il violoncello, la chitarra, ecc., il tuono viene unicamente dalle corde, ma la risuonanza dipende dalla cassa dello strumento. Chiamasi ordinariamente *piano* o *fondo di risuonanza*, p. e. nei pianoforti, quella tavola di legno sottoposta alle corde, la quale porta le parti dell'aria commossa per causa delle vibrazioni delle corde mediante la sua forza di ripercussione all'organo uditorio. Si chiamò *risuonanza moltiplice* la proprietà che ha il suono di farne sentire varii altri, e *risuonanza sottomoltiplice* un fenomeno tutto contrario, in cui due suoni ne producono un terzo.

Risposta. Imitazione di un soggetto di fuga, nella quale si altera qualche intervallo di questo soggetto (vedi il cap. XII).

Ritardando. Sinonimo di *rallentando* (vedi).

Ritardo. Siano due accordi, come per es. l'accordo di

7^a dominante e quello della tonica, vale a dire *sol* con 3^a, 5^a e 7^a e *do* con 3^a e 5^a, e poniamo che il *sol* del primo accordo ed il *do* del secondo sieno posti nel basso. Ognuno vede che mentre il basso suona *sol*, le altre parti debbono far sentire la 3^a, la 5^a e la 7^a di esso *sol*, e mentre il basso suona *do*, le altre parti debbono far sentire la 3^a e la 5^a di esso *do*. Ora avviene che mentre il basso suona *do*, una o due od anche tutte le altre parti, invece di passare sulla nota che loro compete in questo secondo accordo, prolungando alquanto la nota che avevano nell'accordo precedente, ne ritardano la risoluzione. Quest'una o due o più note così prolungate appellansi *note ritardate* o *ritardi*. Il ritardo è pertanto una nota panarmonica, la quale tiene momentaneamente luogo di quella su cui essa sarebbe passata senza la prolungazione. Da ciò segue che il ritardo dee risolversi appunto sulla nota di cui tiene luogo. Quanto alla preparazione il ritardo non può esimersene, giacchè altrimenti ei non sarebbe più l'effetto di una prolungazione o in altri termini non sarebbe più un ritardo. I ritardi sono per lo più note formanti dissonanza con qualche altra nota dell'accordo, e introducono nella musica una quantità di nuovi accordi che in parte prendono un aspetto assai diverso da quelli enunciati nell'articolo *accordo* e in parte con essi si confondono, ma che spogliati delle note ritardate pienamente vi si conformano. La differenza fra la dissonanza dei veri accordi e quella prodotta dalle note ritardate, spicca da ciò che le prime non si risolvono altrimenti mai, se non sul passare ad un altro accordo; le seconde si possono sempre risolvere nell'accordo medesimo in cui sono state percorse. L'aver riguardato come altrettanti veri accordi armonici quelli che contengono ritardi, ha fatto nascere il sistema del P. Vallotti, seguito poi dal Kirnberger, dall'Albrechtsberger, dal Choron, dall'Asioli e da altri, con tutto il male che ne consegue.

Ritmica (musica). Una *musica ritmica* è quella che è disposta con una perfetta simmetria ne' membri di cui compongonsi i suoi periodi.

Ritmo. In musica non è altro, che la simmetria applicata al movimento, la differenza di prestezza o di lentezza modificata simmetricamente, e le cui forme riproduconsi a certi intervalli, in ordine abbastanza regolare per costituire una sorta di misura in cadenza. Ogni movimento di tal fatta ne piace sempre, quautunque non accompagnato da sonorità musicale, e n'è una prova il suono regolare

del tamburo. Quando poi ad ognuno de' tempi che compongono questo movimento applichiamo suoni scelti e tali, che la successione loro solletichi l'orecchio, cresce a mille doppi il piacere, e ne sorge una vera melodia, invece della vaga e monotona salmodia, cui ci lascierebbe l'assenza del ritmico movimento. — Il ritmo è di due specie; binario o ternario, semplice o composto; semplice quando contiene un genere solo di movimenti, composto quando ne contiene parecchi. Chiaro è che se un ritmo semplice può facilmente valutarsi, lo stesso non può dirsi di quello i cui elementi sono moltiplicati e combinati in maniere differenti. Che se la simmetria ritmica va di mano in mano indebolendosi per la continuità, l'orecchio non n'è meno affetto, benché meno sensibili e nuovi rapporti si stabiliscano per formare nuove combinazioni, mercè certi riposi che riproduconsi ad intervalli corrispondenti. Di qui sorge un nov'ordine simmetrico che può dirsi la fraseologia musicale; essendochè i ritmi composti aventi certa estensione sono vere frasi. Quindi allorchè la simmetria s'affievolisce negli elementi ritmici de' tempi, ella riformasi di necessità nel numero delle misure corrispondenti, e questo dicesi impropriamente quadratura delle frasi. Diciamo impropriamente, perchè quest'espressione parrebbe far credere che non esista vero ritmo se non quello di quattro misure, locchè non è perchè in musica non v'ha prescrizione assoluta, potendo quello ch'è di cattivo effetto in una data circostanza produrre sotto condizioni differenti un effetto gradito, quindi rifiutarsi non devo nessuna ritmica combinazione. Ve n'ha di pari e d'impairi, le prime di 2, 4, 6 ed 8 misure, le seconde di 3 e di 5. È ben vero che siamo più abituati a quella di 4, ma se consultiamo gli spartiti di Mozart, di Weber e di Beethoven, troveremo melodie originali con ritmi meno usati; e dall'altra parte un ritmo qualunque, per quanto strano esso sia, può essere ridotto a regolarità mercè una frase analoga corrispondente. V'hanno nel ritmo tali minutezze che sfuggono all'analisi, ed una potenza di cui invano cercherebbesi la causa. Tali sono, ad esempio, i punti d'organo che interrompono la misura senza nuocere alla proporzione ritmica, le misure doppie che si contano come semplici, le misure sottintese od una misura che conta per due, gli echi o ripetizioni d'una divisione ritmica che per nulla distrugge la simmetria fraseologica, i silenzi o pause, e per ultimo le incitazioni le quali ingannano l'orecchio, in guisa da

fargli dimenticare affatto ogni sensazione del ritmo. Il ritmo in generale si può considerare come l'anima, come il nerbo della musica, giacchè senza di lui questa rimane insignificante, laddove da se solo può somministrarci un concetto intelligibile, siccome il comprovano le arie de' tamburi. Ma la maggiore o minore intelligibilità della musica, salvo la parte che ne deriva dall'accordo della modulazione col ritmo in generale, precipuamente dalla maggiore o minore perfezione del ritmo interno dee ripetersi. Rossini è, fra tutti i compositori di musica, quegli che ha meglio compreso questa verità, e ognuno sa che la rivoluzione da lui operata nell'arte musicale rimane tuttora senza esempio.

Ritornello. Uno dei segni di richiamo il quale è *doppio* o *semplice*. Il ritornello segnato con due linee verticali e punti d'ambe le parti divide il pezzo di musica in due parti ed obbliga alla replica di ambedue: il ritornello semplice fa ripetere solo quella parte verso cui sono segnati i punti. Questo vocabolo significa inoltre una specie d'introduzione alle cavatine, arie, concerti ecc. Il ritornello di questi ultimi è oramai una specie di sinfonia formale, talvolta in relazione colla prima parte del concerto, ed altre volte anche staccato del tutto. Ritornelli chiamansi pure i tratti d'orchestra fra un solo e l'altro, od in mezzo ed anche in fine di un'aria, duetto, ecc.

Rivolto. Ogni qual volta un accordo non ha la fondamentale per nota più grave ei dicesi *rivoltato*. Così se nell'accordo fondamentale *do-mi-sol*, si trasporta all'acuto il *do* ed anche il *mi* sicchè ne risulti *mi-sol-do*, o *sol-do-mi*, esso non è più fondamentale, ma *rivoltato*. Dicesi poi che un accordo è nel suo primo rivolto quando ha per base la terza del basso fondamentale; nel secondo quando ne ha la quinta; nel terzo quando ne ha la settima; nel quarto quando ne ha la nona. Quindi emerge che l'accordo di quinta può avere due rivolti, quello di settima tre, e quello di nona quattro. Questi rivolti non sono tutti egualmente praticabili se in alcuni non si omette qualche nota. I rivolti moltiplicano d'assai il numero degli accordi, e fu gran ventura per l'arte musicale che Rameau ci abbia insegnato che essi in sostanza si identificano cogli accordi fondamentali da cui derivano, e di cui, salvo alcune eccezioni cagionate dalla loro speciale struttura, seguono le norme.

Rollo. Successione rapida di percussioni sulla pelle tesa dei tamburi e dei timballi.

Rosa. Nome che si dà all'apertura circolare praticata sulla tavola del liuto, della tiorba, della chitarra ecc.

Rosalie. Nome di una frase di canto ripetuta parecchie volte, e che sale colla modulazione di un grado. Le *rosalie* sono considerate come frasi difettose perchè lasciano troppo indovinare il loro andamento melodico e armonico.

Romanza. Aria di un carattere semplice, ingenuo, toccante, cantata sopra un picciolo poema dello stesso nome, il cui soggetto è ordinariamente qualche storia amorosa e sovente tragica. Altri la definiscono: canto di carattere aggradevole e semplice sopra un poema il cui soggetto è per lo più un avvenimento portentoso, strano, orrido, tragicomico, misto coll'amore. Si dà anche il nome di *romanza* ad un pezzo di musica strumentale il quale riguardo alla sua forma somiglia al *rondò*; esso ha ordinariamente il carattere del romanzesco, e si eseguisce con un movimento lento.

Rondò. Il *rondò* era originariamente un piccolo poema di carattere semplice con tredici versi e due rime, diviso in tre strofe, in cui ripetevasi il principio dopo il quinto, ottavo e tredicesimo verso, sempre con sentimento diverso. La forma ed il carattere di tale poema rispetto alla sua unione colla melodia diedero origine a quella specie di musica vocale ed istrumentale oggidì chiamata *rondò*; il quale consiste pure in un dato sentimento semplice che si ripete in giro, osservando però una certa modulazione nei periodi successivi. Si pretende non senza ragione che il tema del *rondò* debba avere il carattere di novità ed essere di una particolare bellezza ed aggradevolezza onde meritarsi possa la continua ripetizione. Vi sono per altro dei *rondò* nelle sinfonie di Haydn, i temi dei quali appariscono ognor più belli e più nuovi nella loro ripetizione ad onta che non siano nè nuovi, nè di particolar bellezza; ma qual effetto magico non sapea produrre un Haydn anche colle cose più triviali? I suoi *rondò* sono di una perfezione tale che indarno si affatica chiunque voglia imitarli.

Runa. Nome di una melodia che fino dai tempi più remoti s'usava ed usasi tuttora nella Finlandia. La *runa* è composta per lo strumento detto *harpu*, il quale è imperfetta imitazione dell'antica cetra greca: ha cinque corde di metallo intunate in *la* minore (tono prediletto dai popoli del Nord) e queste cinque corde costituiscono i soli cinque suoni della melodia, che si canta e si suona in tempo $\frac{3}{4}$. Rilevasi da ciò che l'*harpu* non abbisogna della

mano sinistra, come per es. il violino, o la chitarra: si può altresì aver un'idea dell'uniformità che deve avere tale cantilena, che non conta che due sole battute.

S

Saltarella. Aria da ballo italiana a tre tempi.

Salterello. Lama di legno armata di una piccola penna di corvo, la quale ne' clavicembali toccando i tasti, riscontra le corde, le colpisce e ne fa uscire un suono eguale a quello pizzicato dall'ugna.

Salterio. Strumento musicale a corde fisse in forma di trapezio, e di cui ogni nota aveva una corda doppia, una d'acciaio e l'altra d'ottone, ambedue montate parallelamente e su cavalletti separati. Questo strumento era assai usato dagli Ebrei, che dicevano *nebel*; David al suono del sistro, del salterio e dell'arpa sposava il canto dei sublimi suoi canti. Il salterio toccavasi con una verghetta di ferro o con un bastone ricurvo. Appellavasi salterio anche una specie d'organo o di flauto che serviva in chiesa per accompagnare il canto: *Salterio* chiamossi ancora una sorta di arco, strumento musicale di dieci corde, perciò detto anche *decacordo*. Il salterio d'oggi è uno strumento piano in forma d'un triangolo troncato in cima, ed ha trenta corde d'ottone ordinate all'unisono o all'ottava. Nota il Sacchetti, che il salterio il quale si cantava nella chiesa e tutti gli uffici, anticamente si cantavano con cembali, con trombe, con cetera e con salterii, e da questo salterio, che è strumento di dieci corde raffigurate dai dieci comandamenti di Dio, ebbe il nome.

Salto. Qualunque successione di note che non procedono immediatamente nell'ordine della scala ascendente o discendente è un *salto*. Secondo le regole della scrittura musicale queste successioni sono proscritte allorché danno luogo ad intonazioni difficili e a dissonanze non ben preparate o risolte.

Sarabanda. Aria spagnuola a tre tempi di un carattere grave, che qualche volta si cantava colle parole in luogo di suonarla cogli strumenti.

Sauteuse. Valtz di un movimento rapido a due tempi. Si faceva succedere il valz *sauteuse* al valz ordinario, e prese il nome di sauteuse perchè si balla saltandolo. Il valz russo, che si balla quasi allo stesso modo, fece andar in disuso il *sauteuse*.

Scala. Nome che si dà in generale al sistema dei suoni della musica dei diversi popoli. Più particolarmente si chiama così la scala dei sette toni *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Questo nome di scala deriva dalla posizione graduata delle note sul rigo (vedi *rigo*), equivale al diagramma dei Greci.

Scena. Si dà questo nome in musica ad un'aria a parecchi movimenti, preceduta od interrotta da recitativi.

Scherzando. Indica un'esecuzione leggiera che ha per iscopo di rallegrare e di divertire.

Scherzo. Pezzo di musica di poca estensione e di uno stile leggero e scherzante che richiede un'esecuzione simile con note più staccate che legate. Gli scherzi usansi nelle sinfonie, ne' quartetti, nelle sonate ecc., invece dei minuetti, e la misura del tempo è del pari $\frac{3}{4}$, ma il movimento assai più vivace e brioso. Siffatti scherzi hanno talvolta un carattere molto più bizzarro di quello de' minuetti.

Scordare. Distruggere l'accordo di uno strumento. Si scorda un pianoforte battendo fortemente od in modo ineguale sopra i tasti. Le grandi scosse, la polvere e tutti i corpi eterogenei che s'introducono nelle cannè scordano l'organo, ecc.

Scordatura. Significa l'azione di disaccordare gli strumenti per produrre effetti particolari. Paganini fece spesso uso della *scordatura*.

Scuole. Nome dei diversi sistemi di composizione, e certe differenze che si manifestano nei prodotti dell'arte. Vi sono scuole generali, come la scuola italiana, la scuola tedesca e la francese; poi scuole particolari di certi maestri, come la scuola di Palestrina, la scuola di Durante, ecc. *Scuola* si dice delle tradizioni di un cantante od istrumentista celebri, come la *scuola di Garaf*, la *scuola di Clementi*, ecc.

Secco. Un suono secco è il non prolungato.

Seconda. Intervallo dissonante di due gradi in cui il suono fondamentale dissuona verso quello che si trova al disopra di lui a differenza della nona che produce l'effetto contrario. La seconda è di tre specie, minore (*si, do*), maggiore (*do, re*) ed eccedente (*fa, sol* #) discende di grado nella sua risoluzione, e la progressione della voce superiore determina l'intervallo in cui ha da risolversi. Quest'ultimo ascende per lo più sulla quarta, e la seconda si risolve sulla sesta: oppure resta sul medesimo grado, e la seconda si risolve nella terza.

Segni. Caratteri che servono a scrivere la musica, e si compongono di note, chiavi, diesis, bemolli, bequadri, pause, ecc.

Segno (al). Questo vocabolo posto vicino ad un segno qualunque alla fine di un pezzo indica d'incominciare la parte ov'è situato questo segno.

Segue, Poi segue. Simili espressioni trovansi alle volte negli spartiti manoscritti dopo qualche segno di richiamo indicando così al copista di continuare nel testo musicale dopo la tale ripresa, ovvero si mette a piè della pagina la parola *segue* in vece del V. S. o V. (volti subito, volti).

Seguidilla (Spagn.). Aria di canto e di ballo molto in uso nella Spagna, la cui melodia è in $3/4$ con un movimento animato.

Semibiscroma. Figura di nota che rappresenta un suono di una durata eguale all'altra parte di una croma, e quando ve ne sono parecchie assieme, sono riunite da quattro sbarre che traversano la coda delle note.

Semituono. Distanza che vi ha da una nota ad un'altra la più vicina; questo intervallo è il più piccolo che siasi adoperato nella musica degli Europei moderni. Colla teoria ordinaria si distinguono due specie di semitoni, l'uno *maggiore* che si forma con due note di diverso nome, come *do* o *re* bemolle; l'altro *minore* che consiste in una nota nella sua posizione naturale o tono, e la stessa nota modificata per mezzo di diesis o bemolle o bequadro, come *do* $\sharp$ e *do* $\sharp$.

Semplice, con semplicità. Modo di esecuzione nella musica che significa senza importanza e con scioltezza.

Serenata. Concerto che si dà la sera sotto le finestre di una casa. Ordinariamente è composto di musica istrumentale e talvolta anche di vocale. I pezzi di musica composti per tale oggetto non che il poema scritto per simile occasione prendono pure il nome di *serenata*. In francese dicesi *serenade* all'opposto di *aubade* che indica un concerto che si eseguisce all'alba del giorno (*à l'aube du jour*).

Serinette (franc.). Piccolissimo organo a cilindro di cui si fa uso per ammaestrare i canarini a cantare.

Serpentone. Questo noto strumento da fiato in forma di serpente non fa solo colla sua grave ed assai energica voce le voci di contrabasso in un coro di strumenti da fiato, e rinforza anche perfino la tromba co' suoi suoni acuti, ma ravviva un'orchestra intiera. Difatti Mersenne ci assicura che tale strumento suonato da un ragazzo,

basta a sostenere le voci di venti robusti monaci. Non si può aspettare altrettanto da fagotti essendo questi dotati di una voce di basso assai debole come se fosse prodotta da un tenore; anche il fagottone non può misurarsi in alcun modo col serpentone. Il serpentone inventato nel 1590 dal canonico Edm. Guglielmo in Auxerre, è un cornetto ripiegato per renderlo meno lungo e perchè le dita possano maggiormente cogliere i buchi, i quali ne regolano l'intonazione che si fa col mezzo di un *bocchino*. La sua lunghezza era (compreso il *bocchino*) circa otto piedi e tre pollici. Ha sette buchi, l'ultimo dei quali è provvisto della chiave del *do* $\sharp$. Il Neidhart di Sassonia lo provvide in questi ultimi anni di una seconda chiave sotto il terzo buco, per cui lo strumento guadagnò assai rispetto alla facile esecuzione ed alla giusta intonazione. — L'estensione del serpentone non è meno di quattro piene ottave, cioè dal *do* bassissimo (che trovasi sul pedale d'organo di 46 piedi) fino al *do* chiave di violino terzo spazio. Il suono più basso *do* riesce solo di quando in quando, avendo bisogno di una particolare imboccatura. Singolare è assai la distanza dei buchi del serpentone. A due piedi e sei pollici incominciando dal *bocchino* trovasi il primo buco per la mano sinistra cui seguono altri due, ognuno distante dall'altro due pollici: dal terzo buco al quarto contasi un piede e due pollici, ben inteso che tale differenza di 44 pollici non produce differenza maggiore nel suono di quelli della distanza di due pollici; sì l'uno che l'altro danno un intero tono. Il quinto e sesto buco conservano ognuno una distanza di due pollici; cinque pollici più basso segue il settimo buco provvisto della chiave del *do* $\sharp$. Tale inegualianza nella distanza dei buchi, che importa un tono, e conta ora due, ora cinque, ed ora persino quattordici pollici, rende assai difficile l'intonazione della scala, e dimostra ancora che il serpentone ha bisogno di essere perfezionato. Scrivendo per questo strumento si usa la medesima scala del fagotto. I serpentoni possono essere di legno od anche d'ottone, come li fabbricò Gresner a Dresda. Lo strumento stesso ha però sempre alla sua imboccatura la larghezza circa di un trombone di basso; la quale cresce in proporzione sino alla chiave di *do* $\sharp$, allargandosi in sul fine per modo che occupa un diametro di pollici quattro e mezzo. — Serpentone dicesi pure un registro d'organo di canne a lingua.

Sesta. Intervallo consonante che deriva il suo nome

dalla quantità dei gradi compresi nelle loro estremità. Vi sono tre sorta di seste; *sesta minore* composta di tre toni e due semitoni ineguali; *sesta maggiore* composta di quattro toni ed un semitono; *sesta eccedente* composta di quattro toni e due semitoni ineguali.

Sestetto. Composizione a sei voci o sei strumenti.

Settima. Detta anche *subsemitonium*; *subsemitonium modi*, *subsemitonium octavae*, *nota sensibilis*, *nota caratteristica*, *septima caratteristica*, *chorda caratteristica*, *chorda elegans etc.* Intervallo dissonante di sette gradi che comprende tre specie, cioè la *minore*, come per es. *sol, fa*; la *maggiore do, si*; e la *diminuita sol # fa*. Nel suo uso armonico si risolve discendendo di grado e la progressione della sua voce fondamentale determina su quale intervallo la risoluzione abbia da cadere. Ordinariamente si risolve o sulla terza quando il basso ascende di una quarta o discende di una quinta; o si risolve sulla quinta quando il basso ascende di un grado; oppure si risolve alla sesta quando il basso resta al suo posto. La settima maggiore si risolve ascendendo di grado particolarmente quando è accompagnata da quarta (undecima) e che risolve al tono fondamentale del tono. La settima deve nello stile serio esser preparata, come ogni altra dissonanza; nello stile libero può entrare senza preparazione quando è minore o diminuita, e nel medesimo tempo in unione della quinta diminuita.

Sforzando. Vocabolo che indica una gradazione d'espressione nell'eseguir musica, in cui si aumenta gradatamente l'intensità dei suoni.

Sforzo. Difetto che si manifesta nell'emissione della voce presso certi cantanti. Qualche volta questo difetto deriva dalla cattiva direzione data agli studi della vocalizzazione; ma è spesso cagionato dall'asprezza dell'organo vocale.

Si. Settima nota della scala di *do*, ed è uno dei nomi di cui si fa uso per solfeggiare.

Siciliana. Aria originaria della Sicilia a $\frac{6}{8}$ di un movimento moderato. Ciascuna misura di quest'aria comincia per tre crome di cui la prima è puntata.

Sincope. Nota che trovasi fra due o più note di valor eguale alla medesima; così per es. di una semiminima, una minima ed un'altra semiminima; la minima sarà la così detta sincope. Ogni sincope va a contrattempo, ed ogni

successione di note sincopate prende un movimento contrario all'ordine naturale.

Sinfonia. Gli antichi chiamavano con tale parola ciò che noi diciamo consonanza; alcuni secoli fa davasi questo nome alla spinetta; in Italia chiamasi pure sinfonia la così detta *ouverture* che serve di cominciamento all'opera, a balli, a concerti, ecc., e difatti in origine era tale la sua destinazione. La sinfonia cominciò a svilupparsi circa un secolo fa, e si crede che parte la difficile esecuzione delle sinfonie d'allora, parte anche la noia che produceva l'eterna loro uniformità abbiano dato motivo d'introdurre una più libera e vaga di quella della fuga. I tre pezzi della sinfonia (giacchè il minuetto col suo trio furono introdotti più tardi), non avevano anticamente una condotta estesa come al giorno d'oggi, ed è per ciò che anche le sinfonie dell'opera, de' balli, ecc., avevano sempre tre pezzi differenti. Ma dopo che si cominciò a dar loro un'estensione maggiore, si usa soltanto per l'opera ecc.; il primo *allegro* della sinfonia è preceduto per lo più da una breve introduzione di movimento lento. La sinfonia propriamente detta comincia sovente con una breve introduzione di movimento lento, il quale contrasta colla vivacità e colla veemenza del primo *allegro* che prepara; viene appresso un andante variato, un cantabile od un adagio, cui segue un minuetto; un rondò vivo, un finale pieno di vigore e d'una gran rapidità, termina tale opera, l'una delle più importanti della musica. Egli è noto per altro che Giuseppe Haydn ha contribuito il più di tutti al grado di perfezione in cui trovasi la moderna sinfonia a quattro pezzi.

Sinfonia concertata. Dicesi quella in cui vari strumenti sono particolarmente obbligati.

Sistema. Questo vocabolo ha due significati. Sotto al primo s'intende la dottrina dell'unione delle cognizioni musicali o di qualche parte della musica; sotto l'altro s'intende la disposizione della scala musicale d'un popolo o di un'epoca.

Sistro. Strumento da percossa in uso nell'antico Egitto, fatto d'una lama di metallo sonoro la cui circonferenza è forata da diversi buchi opposti fra i quali passano varie bacchettine di metallo. Si agita il sistro in cadenza per ottenerne il suono. Questo era lo strumento favorito agli antichi Egizii ed è tuttora in uso nell'Egitto e nell'Abissinia.

Smorzando. Smorzar la voce, scemar la forza della medesima.

Smorzatore. Tale nome si dà nel pianoforte ad un piccolo pezzo di legno guernito di panno nella sua estremità che il meccanismo dello strumento fa cadere sulla corda vibrante per smorzare il suono. Lo smorzatore cade tutte le volte che il tasto si rialza, non essendo più ritenuto dal dito. Una volta vi era nei pianoforti un'altra specie di smorzatura che consisteva in un pezzo di frangia, per mezzo del quale si cangiava del tutto il suono dello strumento rendendolo più debole. — Si è adattato al pianoforte una pedaliera che fa levare contemporaneamente tutti gli smorzatoi. Essa produce un grande effetto nel *crescendo* con *fortissimo* allorquando si ha cura di abbandonarlo subito tutte le volte che l'armonia cangia: altrimenti le vibrazioni de' suoni di un accordo prolungandosi sull'accordo seguente produrrebbe risultato disagiata.

Soggetto. Tema sul quale si scrive una fuga (vedi il cap. xii).

Sol. Quinta nota della scala di *do*.

Solfeggiare. Cantare esercizi di solfeggio nominando le note.

Solfeggio. Pezzo di musica senza testo destinato per gli allievi di canto a far loro fare l'applicazione di tutte le regole dell'arte del canto. — Il solfeggio è altrettanto vantaggioso che necessario. Col mezzo di questo lo studioso è costretto a riflettere sull'essenza del suono, non avendo alcun dato certo od approssimativo per cogliere sull'intervallo come lo ha negli strumenti che gli presentano o la distanza locale, o il numero delle dita, o la corda vuota, o il tasto od i fiori, indizii che lo guidano con certezza o per approssimazione su quel dato strumento. I monosillabi del solfeggio detti con nitidezza sono di sommo vantaggio alla bella sillabazione del canto. Il solfeggio rende ancora più atto l'esecutore non solo a rilevare in un colpo d'occhio il motivo o la cantilena, ma lo abilita pure a mettere in carta correttamente qualunque altra suggeritagli dalla propria fantasia.

Solmisazione. Più comunemente solfeggio. È l'azione del solmisare, ossia del solfeggiare. Questi due verbi derivano dalla composizione delle due estreme sillabe del primo esacordo di Guido, che noi esprimiamo con *sol, la, si, do, re, mi*; o dell'ettacordo *sol, la, si, do, re, mi, fa*: i quali verbi significano amendue l'intonare le note della

musica, articolandone ciascuna con quella delle dette sillabe, che le corrisponde. Lo studio del canto sempre incomincia dalla solmisazione; perciocchè lo scolaro, associando il nome di ciascuna nota alla sua intonazione, trova con ciò un sicurissimo mezzo per ricordarsi di questa coll'aiuto di quello. Gli antichi Greci pare praticassero una specie di solmisazione, dappoichè, per testimonianza di Aristide Quintiliano, i suoni de' loro tetracordi portavano, oltre a quello che ne indicava la qualità per rapporto all'ordine con cui procedevano dal grave all'acuto, un nome monosillabico da pronunciarsi nell'atto dell'intonazione. Avvegnachè s. Gregorio Magno abbia completamente riformato il sistema della notazione musicale col ridurre l'espressione de' sette tuoni diatonici compresi nel diapason alle sette prime lettere dell'alfabeto latino, nulla tuttavia egli ha innovato nel fondo del sistema musicale, comunque altri creda il contrario; e il sistema tetracordale de' Greci si mantenne in vigore, e non si discostò dalla sua purezza se non di conserva coi progressi dell'armonia sino al punto di essere poi completamente distrutto nello stabilirsi della tonalità moderna. Ma quel che pare fuori di dubbio si è che la solmisazione greca è perita, fors'anche prima dell'epoca di s. Gregorio. Guido d'Arezzo immaginando un nuovo metodo d'insegnare il canto, gettò quasi senz'avvedersene i primi semi della solmisazione moderna: dell'inno di s. Giovanni ch'ei propose nella sua scuola qual formola delle intonazioni, trapassando nelle scuole a lui posteriori, avvenne che in fine non rimase altro che la prima sillaba d'ogni verso, le quali costituirono i nomi che di presente noi diamo alle note nel solfeggiare, cioè *ut, re, mi, fa, sol, la*. Osservando questi nomi, di leggieri si scorge un'anomalia che invece di *ut* noi diciamo *do*, e che il *si* manca totalmente. L'*ut* fu cambiato in *do* nel XVII secolo per la sola ragione che quest'ultima sillaba è più dell'altra risonante. Quanto al *si* egli è un frutto della tonalità moderna, e non potea perciò sbucciare prima della nascita di questa. I nostri maggiori per individuare i suoni formavano de' varii nomi che gli competevano un solo nome, associandola colla lettera gregoriana corrispondente; e da ciò nacquero quelle barbare denominazioni di *a lamirè, b. fa, b mi, c solfaut, a lasolrè, e lami, f faut, g solreut*. A questo proposito ognun vede che dopo l'invenzione del *si* essendo ciascun suono individuato colle semplici sillabe *do, re, mi, fa, sol, la, si,*

le dette denominazioni dovrebbero essere state abbandonate; tuttavia, vedi forza d'abitudine! anche oggidì v'ha chi si ostina a conservarle; anzi, poichè la tonalità moderna, svolgendo le modulazioni ha creato l'odierna scala cromatica in cui, salvo il *si bemolle*, le note alternate dal bemolle o dal diesis, non trovano luogo nel sistema tramandatoci dai Greci, i nostri pedanti foggiarono, quanto alle note bemolli, le denominazioni capricciose, di *a lafa*, *c lafa*, *d lafa*, ecc., fondandosi unicamente sulla terminazione in *fa* del nome imposto dai Guidoniani al *b* rotondo di s. Gregorio; quanto alle note diesis non esistendo per esse un tipo nelle denominazioni di Guido, si accorciarono a chiamarle *a lamirè diesis* e *solfaut diesis*, ecc. Conseguenza necessaria di qualunque sistema di solmizzazione non fondato sul periodo eptacordale, sono le *mutazioni*; e ad esso soggiacque quello di Guido, cioè a dire, i suoni della scala diatonica sono sette; i nomi trovati per opera di Guido non sono che sei, dunque necessariamente avveniva che, dovendo esprimere più di sei suoni, uno dei nomi fosse ripetuto. Nel fare pertanto quelle ripetizioni a proposito consisteva la teoria delle mutazioni, per cui la regola era di fare in modo che il semitono sempre fosse espresso dai nomi *mi-fa*. Verbigrazia la nostra scala *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, secondo quel sistema dovrebbero solmisare *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*. Questo che pure era un grande imbarazzo, quando la musica per poco non si aggirava che nel genere puramente diatonico, doveva convertirsi in difficoltà insuperabile nelle complicazioni del genere cromatico. L'invenzione del settimo nome, ossia del *si*, e l'applicazione del *diesis*, *doppio diesis*, *bemolle e doppio bemolle* ad ogni nota tolse di mezzo ogni inconveniente, assegnando ad ogni nota un nome proprio ed immutabile.

Solo (a). Significa un pezzo di musica suonato da un solo strumento comunemente accompagnato da un'orchestra più o meno considerevole. Questo vocabolo s'applica anche all'artista, che in una cappella, in un'orchestra od altra riunione di musicisti eseguisce gli *a soli* scritti pel suo strumento, così si dice *a solo di violino*, *a solo di violoncello*, ecc.

Soluzione (la). Si dice di un canone enigmatico di cui siasi trovato la chiave.

Somiere. Specie di cofano, la cui tavola superiore è forata da diverse parti, in cui si pone l'orifizio delle canne

d'organo il cui registro è aperto, che suonano allorché l'organista apre la loro valvola premendo colle dita i tasti che loro corrispondono. — Il somiere di un pianoforte si è il pezzo di legno solido su cui si appoggia la tavola ove sono situate le caviglie delle corde.

Sonare uno strumento. Si è eseguire pezzi di musica sopra uno strumento particolarmente quello che gli è proprio.

Sonometro. Strumento destinato a misurare l'intensità del suono. Il Montù ha presentato vari anni sono alla classe fisico-matematica dell'Istituto nazionale di Parigi un nuovo strumento da lui inventato che è un pianoforte con un *sonometro*, col quale, mediante una numerazione annessa, si potevano esattamente determinare tutti gl'intervalli della scala degli antichi.

Sonorità. Qualità di ciò che è sonoro.

Sonoro. Ciò che ha suono, un suono voluminoso; così si dice di una voce ben *timbrata* (vedi *Timbro*) o di un buono strumento che sono *sonori*. Si adopera anche questa parola parlando di una sala da concerto o da spettacolo, quando è favorevole alla propagazione del suono.

Soprano. È la più acuta delle quattro voci principali secondo la generale divisione della voce umana, la quale si estende dal *do* chiave di violino, sotto le righe, al *la* o *si* acuto, ed anche oltre ancora. Questa parola indica pure l'artista che canta in voce di soprano nelle opere serie, e che vien detto *prima soprano*, *primo uomo*, sia un musico, sia una donna che ne rappresenti la parte. Sotto la parola *mezzo soprano* intèndesi quella voce che ha una estensione dal *sol* o *la* chiave di violino al *fa* o *sol* acuto.

Sordina. Strumento a tasti che differisce dalla spinetta per la qualità della sua voce sorda e soave, le di cui corde non vengono toccate da penna, ma da saltarelli guarniti di panno.

Sordina. Pezzo di legno che si pone sul ponticello del violino, della viola e violoncello, senza che tocchi le corde onde intercettare le vibrazioni e diminuirne conseguentemente il suono. Negli oboe o clarinetti si usa mettere nell'apertura inferiore un po' di bambagia o spugna inumidita. Nella tromba si mette pure nell'apertura inferiore un piccolo tubo di legno, in quella del corno da caccia un tubo di cartone, rivestito di pelle. Un fazzoletto posto fra la doppia corda di budello del tamburo ne intercetta le vibrazioni. Il velo di stoffa che si mette sui timpani

produce pure l'effetto d'una sordina, lo che dà al suono un carattere cupo e melanconico. Questi effetti si indicano colle parole *con sordini*.

Sospensione. Ritardo nella risoluzione di una o parecchie note di un'armonia od anche di un accordo intiero (*vedi Ritardo ed anche il cap. xi*).

Sospiro. Segno di silenzio che ha il valore di una semiminima.

Sostenuto. Indica come aggiunto al largo, ad adagio andante, una sola e decisa esecuzione.

Sostituzione. Cangiamento di nota in un accordo (*vedi il cap. xi*).

Sotto-dominante. Nome generico della quarta nota di un tono qualunque.

Sotto-voce. Questo termine corrisponde presso a poco al piano.

Spazio. Intervallo che si trova fra le linee del rigo, in cui si scrive musica (*vedi Rigo ed il cap. iii*).

Spinetta. Strumento a corde che suonasi come un *clavicembalo* o un *piano-forte*, mediante piccoli martelli posti in moto dalle dita sopra la *tastatura*. La spinetta propriamente parlando non è che una specie di clavicembalo, ogni suono della quale vien reso da una corda sola, quando invece nell'ultimo per dargli più forza, i salterelli di cuojo o di penna, oppure i martelli battono ad un punto due corde tese all'unisono. È inutile aggiungere che ogni nota della spinetta ha la sua corda particolare, che per ogni ottava ne occorrono dodici, le quali hanno i suoni della scala diatonica, quando siasi tese convenientemente, avuto riguardo alle leggi del temperamento. Queste corde sono per lo più di metallo d'acciajo o di ottone, secondo la gravità del suono. Ma spesso le si fecero di seta o di minugia, perchè il suono riuscisse più dolce; ora è quasi fuor di uso.

Spiritoso. Vuol dire con fuoco, vivacità, ed un moto alquanto veloce.

Staccato. Esecuzione in cui ogni suono dev'essere intonato isolatamente e brevemente, in modo che venga separato dall'altro, come quasi da piccole pause.

Stile. Ogni artista che non sia semplice imitatore, ha più o meno un suo modo particolare di espressione; da ciò deriva lo stile *individuale* o *personale*, p. e., di Palestrina, di Cimarosa, di Gretry, di Händel, di Rossini, di Bellini, ecc. Così pure si caratterizza la maniera di suo-

nare, dicendosi lo stile di Tartini, di Viotti, di Romberg ed altri. Lo stile, come la musica, dal luogo in cui viene adoperato, fu diviso in istile da *chiesa*, da *teatro*, da *camera*, ma dividere pur anche si potrebbe 4° in *corretto*, il quale non solo osserva esattamente le regole grammaticali, ma anche il rapporto della musica alle parole; le passioni, la situazione, e che scansa gl'intervalli difettosi, i passaggi duri; 2° in *elegante* per cui rendesi piacevole, indipendentemente dall'espressione delle passioni. Per ornare il linguaggio, la retorica si serve di varie figure, come la metonimia, la metafora, la perifrasi, la ripetizione, la gradazione, le allegorie, le ironie, le reticenze, anche la musica ha le sue ripetizioni, ripercussioni, inversioni, buone proporzioni delle frasi e periodi come nella retorica; 3° in *persuasivo*, il quale dipinge e muove le passioni, il tono, il modo, l'accompagnamento istrumentale servono a tal uopo; 4° in *convenevole*, ossia conforme allo scopo. V'ha uno stile *religioso*, *serio*, *semplice*, *grave*, *drammatico* (che serve ad esprimere i diversi moti dell'animo umano), stile di *società* che è più semplice, stile *maestoso*, ecc. ed altri molti di cui troppo lungo sarebbe il far cenno.

Stonazione. È l'uscire dell'intonazione, lo che non consiste solo nel cantar falso, o prender troppo alto o troppo basso un suono della scala, ma anche nel prenderlo così male che subitamente strascini in tutt'altra modulazione, senza poter rientrare nel tono richiesto. In quest'ultimo caso si può anche stonare senza cantar falso, ciò che si comprenderà facilmente riflettendo, che se invece di fare un salto di quarta si intona la sesta, non potrà dirsi precisamente cantar falso, cioè colla voce crescente o calante, ma bensì non giusta; essendo passato in una scala estranea a quella che si doveva percorrere. Nella voce umana la stonazione proviene da cause *naturali* ed *accidentali*. Quello trae la sua origine dalla stessa natura, che non ha dotato lo studioso di un orecchio sensibile all'armonia, alle consonanze e dissonanze ed è incorreggibile. Questa proviene da temporario difetto morboso nell'organo della voce e nelle sue parti circonvicine, oppure da una generale debolezza, e particolarmente da un'indigestione od anche dalla distrazione dell'allievo, o dallo stesso strumento non bene accordato.

Stretta. Generalmente si dà questo nome all'allegro finale de' pezzi più importanti dell'opera, come l'introdu-

zione, il finale, il sestetto ecc. La stretta è una specie di perorazione, è una parte essenziale del discorso musicale. Le ultime battute di qualsiasi pezzo di musica sia vocale od instrumentale, in cui il compositore riunisce gli effetti più rapidi dir si possono esse pure una *stretta*, ma il più delle volte questa non è che un mero fracasso, il quale ha in mira di strappare al pubblico un applauso che ben sovente è immeritato.

Strumenti. Apparecchi destinati a produrre suoni imitanti la voce umana, ed a formare concerti per mezzo della riunione dei loro timbri. Si dividono comunemente gli strumenti in quattro sessioni principali. Cioè 1° gli strumenti a corde; 2° a fiato; 3° a percussione; 4° a fregamento ed a corpi metallici e vetrosi. La classe degli strumenti a corde si suddivide in strumenti a corde pizzicate, ad arco ed a tastiera. Fra gli strumenti a fiato si distinguono quelli del genere dei flauti a canna, a bocca od a becco, quelli che si suonano con un'ancia o linguetta vibrante, e quelli ad imboccatura di ottone. Gli strumenti di percussione sono di due classi, i tamburi o strumenti a pelle tesa ed i piatti di diverse forme. Finalmente gli strumenti a fregamento sono le *armoniche*, gli *acciai armonici*, ecc. (*Per maggiori particolarità vedi il cap. xv*).

Studio. È una specie di componimento che ha per tema un passo difficile tanto in sé, quanto per il portamento suo particolare della mano. Questo passo percorre un buon numero di modulazioni e tutte le posizioni degli strumenti, e gli si danno tutti gli sviluppi di cui è suscettibile. Gli studii son destinati al solo esercizio di gabinetto e per render famigliari all'allievo le difficoltà d'ogni sorta che egli può incontrare in appresso nelle sonate e nei concerti dei celebri compositori; perciò non si pone molta attenzione a renderli aggradevoli all'orecchio. Gli studii somigliano assai agli esercizi, differiscono tuttavia in ciò che questi ultimi convergono egualmente per le voci e per gli strumenti ed i primi concernono solo il suono degli strumenti e han fattura più regolare degli esercizi, i quali sono puramente elementari. Per ogni strumento da scrittori rinomati sono stati dettati studii riputatissimi.

Suggeritore. Musicò che colla partitura dell'opera che si eseguisce sotto a' suoi occhi, guida gli attori e sopprime la loro memoria, dicendo loro sotto voce le parole dei pezzi che cantano.

Suite (franc.). Nome che anticamente davasi ad una

serie di pezzi musicali per cembalo, organo, ecc. che oggi dicesi *sonata*. La maggior parte consisteva in melodie da ballo precedute dall'*allemanda*. Le *suites* di Händel e di Bach sono modelli di bellezze istrumentali.

Suonata. Così chiamasi una composizione ad uno strumento solo o con accompagnamento diviso in varii pezzi consecutivi di carattere differente. V'ha chi dà tal nome a componimenti musicali a più voci, come per e. a duetti, terzetti, quartetti, ecc., in cui tutte le voci sono egualmente essenziali, ciò che non ha luogo ne' così detti *divertimenti notturni*, i quali non hanno altro scopo che di dilettere l'orecchio. Le sonate per arpa e per piano-forte sono le sole che offrano un tutto completo, essendo scritte a tre, quattro e più parti, le quali vi si eseguiscòno insieme. Tali sono pur quelle dell'organo che debbono aver per altro un carattere proprio alla qualità dello strumento: nullameno la sonata è specialmente adattata al piano-forte, su cui fatti si sono meravigliosi progressi. La sonata porta bene spesso il carattere di *brillante, patetica, lugubre, marziale*; talvolta ha un titolo distinto come *l'addio, la partenza*; in allora essa diviene, si direbbe, quasi un quadro musicale. Distinguevansi altra volta le sonate in *sonate da camera* ed in *sonate da chiesa*; la distinzione era giudiziosa, poichè queste richieggono più di quelle lavoro ed armonia, e cantilene più adatte alla santità del luogo in cui vengono eseguite.

Suonatina. Piccola suonata, suonata facile.

Suoni armonici. Diconsi ordinariamente suoni concomitanti. In particolare sono essi una specie singolare di suoni che si cavano da certi strumenti come il violino, la viola, il violoncello, facendo passar l'arco vicino al ponticello, e toccando leggermente col dito sopra certe divisioni della corda. Tali suoni sono differenze riguardo al tono che producono, ed anche riguardo alla loro qualità, essendo più dolci di quelli che dalla stessa divisione si cavano pieni, facendo portar l'arco sul manico.

Suono. Il suono non è un corpo o un essere materiale, ma solo una proprietà d'altri corpi, particolarmente dell'aria, la quale lo produce sotto l'influenza di agenti che la mettano in vibrazione; poichè si sa che non è possibile alcun suono nel vuoto. Si sa parimenti che in ogni specie di suoni è incontrastabilmente determinata dalla vibrazione dei corpi elastici, che il carattere di ogni suono è determinato dal numero maggiore o minore di esso

vibrazioni. L'aria non è il solo veicolo del suono, sebbene ne sia il più comune, anzi si conosce dopo Descartes, che il suono viene trasmesso più rapidamente per mezzo dei liquidi, che per mezzo dei gaz o dei fluidi aeriformi. La trasmissione del suono che si opera per mezzo di questi ultimi, come dell'aria, è assai meno rapida di quella che si opera per mezzo dei solidi, come per esempio del ferro, del legno, ecc. È facilissimo accertarsene mediante una semplice esperienza. Se mettendosi all'estremità di un ponte di ferro si applica l'orecchio ad una delle sbarre o sul cancello del parapetto, mentre un altro che si trova all'estremità opposta percuote una delle sbarre o il detto cancello, si sentirà per ciascun colpo due suoni, uno a qualche distanza dall'altro, il primo trasmesso dal metallo, il secondo dall'aria ambiente. La gravità o l'acutezza del suono non influiscono menomamente sulla velocità della sua trasmissione; questa tuttavia è alquanto modificata dalla direzione e intensità del moto dell'aria, a cagione dello spostamento in una data direzione dell'aria vibrante. Il suono si propaga nell'aria per una serie di vibrazioni o piuttosto di ondulazioni concentriche che vanno sempre estendendosi a misura che il suono s'indebolisce e si fa sentire in più ampio spazio. — Considerando due corde sonanti d'egual forza e tensione, una delle quali sia più corta dell'altra, si vedrà che le vibrazioni della più corta seguiranno in minori spazii di tempo che le vibrazioni della più lunga. Tale differenza produce una determinata modificazione dal grave all'acuto, di modo che il grado maggiore della lentezza di vibrazioni chiamasi *grave*, ed il grado minore *acuto*. E siccome siffatto grado di celerità delle vibrazioni dipende dalla lunghezza della corda (od in generale dalla grandezza del corpo sonoro), così la grandezza del corpo sonoro, e la celerità delle sue vibrazioni devono essere proporzionate all'acutezza e gravità del suono. Questa verità è il principio di quella scienza che si chiama canonica, e per convincersene basta pizzicare per esempio la corda *do* del violoncello, la corda *la* del contrabbasso, ecc. e si vedranno manifestamente le rispettive vibrazioni; nelle corde acute si distinguono però più difficilmente. — Le vibrazioni d'un corpo dipendono pure dalla qualità del corpo sonoro; dalla sua maggiore o minore lunghezza; perciò il cembalo p. e. ha alcune corde lunghe per il basso, e corte per l'acuto; l'ottavino ha quindi un suono più acuto del fagotto, ed una corda del

violino raccorciata colla pressione del dito, produce un suono più acuto dalla sua tensione. Un corpo vibra tanto più, quanto più tese saranno le sue pareti, come p. e. la corda tesa. Dalla grossezza e rigidità del corpo, che molto influiscono sull'acutezza o gravità del suono, i matematici hanno dimostrato che tutti i suoni apprezzabili erano contenuti nello spazio di otto ottave, il più grave de' quali produce circa 30, ed il più acuto 7552 vibrazioni in un minuto secondo; ma gli ultimi progressi dell'arte hanno portato il sistema della musica più in là di tali confini. Considerato il suono da per se stesso, egli può esser falso, giusto, forte, debole, dolce, aspro, sordo, brioso, secco, pastoso, ecc. La falsità nasce dalla mistione d'inequali vibrazioni, come p. e. una corda di budello composta di fili differenti, non torti in modo eguale, da cui nascono vibrazioni accessorie. Il dolce, l'aspro, ecc., dipendono dalla materia, e in parte anche dalla forma del corpo che produce il suono. La forza e debolezza del medesimo sono l'effetto della maggiore o minore quantità delle parti aeree messe in vibrazione. Alcuni esperimenti fatti da De Jacquin hanno dimostrato che il suono prodotto nelle varie specie dei gaz acquista una qualità dissonante. La forza del suono cresce durante il tempo di notte. Il suono ha la qualità di far sentire contemporaneamente più suoni differenti, detti suoni concomitanti, e particolarmente quelli della triade, lo che si chiama simpatia de' suoni. L'arpa d'Eolo mostra tale fenomeno all'evidenza. — Quelli che hanno esaminato i movimenti e le vibrazioni d'una corda sonante hanno trovato, ch'essa non solo vibra dietro la sua lunghezza, ma anche dietro la metà, la terza, la quarta ed anche le altre parti della medesima, di maniera che ognuna da sè produce delle vibrazioni particolari, d'onde nascono i suoni concomitanti. Se p. e. si stende una lunga corda di budello sopra una piana superficie; facendola vibrare l'orecchio ci farà sentire alcune di queste particolari vibrazioni. Due suoni fanno nascere nell'aria un terzo suono; intonando p. e. sul violino nel modo più perfetto i suoni *sol* *mi* in una stanza sola non tappezzata, nascerà da sè nell'aria il suono *do* quinta sotto; lo che risulta dal concorso de' raggi di vibrazioni simultanee. Vi vogliono però esperimenti replicati varie volte per trovare un soddisfacente locale a tal uopo.

Supposizione (*Accordi per*). Nome col quale si indicava nel sistema del *basso fondamentale* di Rameau certi ac-

cordi che si facevano provenire da note aggiunte sopra certe altre.

T

Tacet. Vocabolo latino che si scrive in musica per indicare il silenzio di una parte in un pezzo musicale.

Taille. Nome francese del tenore. Si dice *la taille*.

Tambour de basque. Piccolo tamburo composto d'un circolo di legno di due o tre pollici di larghezza con una pelle tesa da una parte del cercio a cui sono attaccati sonagli e lamine metalliche. La pelle del tamburo si batte col dorso della mano, e si fanno suonare i sonagli sia sdruciolando le dita sulla pelle del tamburo, sia agitando.

Tamburino. Tamburo molto in uso nella Provenza. La sua cassa è molto più lunga ed un po' più stretta dell'ordinario, ed è fatta col legno di noce e di un sol pezzo.

Tamburo. Strumento a percussione di cui si fa particolar uso nella musica militare, in cui gli si dà il nome di *cassa*. Il tamburo si compone di una cassa rotonda in ottone o legno, le cui estremità sono coperte di una pelle tesa col mezzo di cerchi e di corde. Il tamburo si suona battendolo con due bacchette.

Tamburo grosso o gran cassa. Tamburo di gran dimensione, i cui colpi regolari indicano la misura ed il ritmo nella musica militare. Quegli che lo suona, lo porta sospeso orizzontalmente e batte una delle pelli, di cui è coperto alle sue estremità, con una bacchetta guarnita di una palla di pelle.

Tam-tam o Gon-gon. Strumento orientale da percossa, di una vibrazione straordinaria, che serve a dare i segnali. Ha la figura di un tamburino ed è fuso di un sol pezzo di metallo di color bianco giallastro, la cui massa, dietro l'analisi fatta dal chimico Klaproth, consiste in 78 parti di canne e 22 di stagno. Si tiene lo strumento al suo orlo con una mano, e battendo in mezzo di esso con un battocchio rivestito di una morbida materia, ne nasce un suono assai grave e forte, accompagnato da un eco sostenuto. In Europa si usava una volta il *Tam-tam* con successo nelle scene teatrali che esprimono terrore, spavento o cose simili.

Tarantella. Aria da ballo napoletano, di carattere gaio, a due tempi; quest'aria è breve, ma si ricomincia parecchie volte.

Tarantismo. Malattia che si suppone cagionata dalla punta di una specie di ragno, detto tarantola, che si trova nel regno di Napoli e che si dice non possa guarirsi che colla musica. Le ultime osservazioni mediche dimostrano che la malattia e la guarigione non sono che speculazioni di ciarlatani.

Tastiera. Complesso di tutti i tasti dell'organo, del cembalo e di varii strumenti a tasti. L'organo ha due tastieri la *manuale* e la *pedaliera*. La tastiera del gran piano-forte conta presentemente sette piene ottave, cioè dal *do* chiave di basso con cinque tagli sotto le righe al *do* chiave sopra le righe dopo l'ultimo *do* con cinque tagli.

Tasto. Parte mobile dell'organo, del cembalo, ecc. la quale premuta col dito produce il suono.

Tasto solo. Espressione usata nella parte dell'organo per indicare che le note così marcate devono essere suonate colla sola voce fondamentale e senza accordi.

Tavola armonica. Così chiamasi l'asse d'abete di un pianoforte od arpa; ecc. che serve di coperta alla specie di cassa destinata a ricevere l'aria agitata dalle vibrazioni delle corde, e ad aumentare così la sonorità dello strumento. I bischeri de' pianoforti quadrati trovansi nella tavola armonica. La superiore del violino, viola, violoncello, contrabasso, della chitarra ecc. è una tavola armonica e le si dà semplicemente il nome di tavola o coperchio.

Tema, Soggetto o parte melodica che determina il carattere del componimento musicale, oppure che contiene il *motivo* nell'idea principale espressavi, a cui si uniscono poi le altre idee accessorie del pezzo. Al tema si riferisce tutto il resto, particolarmente nei così detti componimenti tematici. — Il tema forma sovente il principio del pezzo musicale massimamente nelle composizioni che non si distinguono con un'ampia condotta. V'è poi il caso che il tema comincia soltanto dopo una specie d'introduzione, in cui il compositore presenta dapprima alcune idee non chiare, dallo sviluppo delle quali esce poi il tema in tutta la sua chiarezza. Nella fuga dicesi indifferentemente tema o soggetto. La parola *tema* ha inoltre una particolare significazione, allorchè il compositore prende una melodia qualunque, sia appositamente composta o tolta da qualche aria favorita e la varia in differenti maniere.

Temperamento. Nel sistema moderno, detto temperato, non si praticano tutti gl'intervalli nell'originario loro punto di perfezione, come li presenta la natura della scala ar-

monica, ma perdono ora in questo, or in quell'altro qualche cosa della loro acutezza o gravità. Diffatti l'esperienza dimostra che accordando le terze maggiori e minori, le quinte e le quarte nell'originario loro punto di perfezione, allorchè si arriva ad un dato termine s'incontra un difetto o di troppa eccedenza o di troppa mancanza; dal qual difetto ne vien la necessità di temperare questo o quel suono, ad oggetto di combinare vicendevolmente gl'intervalli di un modo coll'altro il cui risultato vien detto *temperamento*. Le principali condizioni d'un sistema temperato sono: 1° tutte le ottave devono restare nella loro maggior perfezione, ed essere divise in dodici sèmitoni; 2° ogni suono del sistema si può usare in ambi i modi come tonica, senza aumentare le corde; 3° si tolga ad ogni consonanza, avendo riguardo alla maggior o minor sua qualità consonante, il meno possibile dell'originario suo perfetto rapporto, acciò l'orecchio la riconosca tuttora per consonanza. Si divide il temperamento in *equabile*, in cui tutte le quinte naturali perdono qualche cosa della loro originaria perfezione e si crescono insensibilmente le quarte naturali; ovvero *inequabile*, ove alcune quinte restano del tutto perfette, ed alcune sono insensibilmente calanti. Un equabile temperamento però il quale dà ad ogni suono il suo vero matematico rapporto, non può sussistere; altrimenti non si avrebbe più nessun carattere de' modi, e si potrebbe egualmente comporre un notturno in *la minore*, come lo squillo militare in *la b*. Rameau, Kirnberger, Marpurg, Vogler, Stanhope, Pizzati, Asiola ed altri trattano del modo di temperare i suoni e d'accordare i cembali.

Tempo. Dicesi tempo ogni divisione uguale della misura musicale. — Benchè i tempi sieno tutti eguali in durata in una divisione di nota qualunque, non hanno però tutti l'importanza medesima riguardo soprattutto al movimento scelto e all'armonia usata dal compositore. Vi hanno dunque due sorta di tempo, il *forte* e il *debole*; il primo è quello che si batte non importa in quale specie di misura; il secondo è naturalmente quello che lo segue. Pure, quando il movimento d'un pezzo di musica è lentissimo, si può suddividere il tempo stesso in tempo forte e in tempo debole, e inoltre ogni tempo debole può riguardarsi come un momento di tempo forte. Ma quando il movimento è precipitato, i tempi deboli non possono cambiar misura, ed anzi quella misura che aveva due tempi forti, non ne ha più che un solo in forza di questo fatto mede-

simo; e questo tempo solo è sempre quello che si batte. — La misura *a quattro tempi* ha due tempi forti, il primo e il terzo, e due tempi deboli, il secondo e il quarto. La misura *a due tempi* non ha che un solo tempo forte, ed è il primo; quella *a tre tempi* ha per tempi forti il primo ed il terzo; quanto al secondo, esso è debole, benchè lentissimo sia il movimento. — Ricordiamo per ultimo che i tempi si possono dividere in *semitempi*, e aggiungiamo che tanto le misure composte quanto le loro radicali hanno i tempi forti e deboli distribuiti in egual maniera.

Tempo di marcia. Movimento di marcia per lo più allegro e maestoso.

Tempo debole. Così si chiamano i tempi pari di ciascuna misura così nella misura a due o tre tempi, il secondo è il tempo debole nella misura a quattro tempi, il secondo ed il quarto sono deboli.

Tempo forte. Tempi impari di ciascuna misura così nella misura a due tempi il primo è forte, nella misura a tre o quattro tempi, il primo ed il terzo sono forti.

Tenore. Specie di voce umana posta in mezzo al contralto ed al basso nella classificazione delle voci. Il tenore, pel carattere espressivo, sonoro, e in pari tempo leggero, si adatta alle parti passionate del dramma lirico. Cantando all'ottava bassa della voce di primo soprano, il tenore con essa armonizza. Inteso in un duetto col basso la voce di tenore sembra acquisti in dolcezza quello che la voce di basso guadagna in espressione virile; e ne' pezzi d'accompagnamento, il tenore mercè i suoni di petto domina la massa musicale con potenza maggiore della voce di soprano. Avviene un fenomeno acustico ogniqualvolta un tenore canta in duetto con un soprano, se questa seconda voce è scritta in una sesta superiore alle note vocalizzate pel tenore. In tal caso la melodia principale, distribuita alla voce d'uomo, sembra innalzarla assai più che l'accompagnamento eseguito dalla voce di donna, perchè il primo canta nelle elevate regioni del suo strumento, mentre la seconda eseguisce nelle regioni basse del suo. Donde proviene l'effetto straordinario prodotto dall'unione ben assortita di queste due voci. — Mandando il lettore all'articolo *Voce*, per quanto riguarda l'estensione della voce di tenore, qui aggiungeremo solo ch'essa si scrive d'ordinario in chiave di *do*, posta sul quarto rigo; alcuni moderni maestri la scrivono ora in chiave di *sol*, secondo rigo per rendere senza dubbio la lettura più facile agli amatori,

poco in generale versati nello studio delle chiavi. In questo caso il tenore eseguisce le note un'ottava più bassa di quello che sono scritte.

Tenuta. Si dice di nota sostenuta per un certo numero di misure.

Ternario. Composto di tre unità. La *misura ternaria* è quella che è divisa in tre tempi; il *tempo ternario* è quello che è frazionato da tre note (vedi cap. vi).

Terpodio. Strumento appartenente alla classe dei clavicilindri, inventato verso il 1847 da Giovanni Davide Buschman di Friederichstad presso Gota. Si distingue con un suono puro, chiaro, uguale, pieno e vigoroso: producendo un'armonia di flauti, clarinetti, fagoti e corni ecc. con un semplice meccanismo mediante il fregamento di un cilindro di legno o bastoncini pure di legno. Ha inoltre un bellissimo *crescendo*, e vi si possono pure eseguire dei passi veloci.

Terza. Intervallo consonante che si divide in quattro specie:

1° *Terza minore*, formata di un tono ed un semitono;

2° *Terza maggiore*, composta di due toni;

3° *Terza eccedente*, che contiene due toni ed un semitono, e la *terza diminuita* composta di due semitoni ineguali.

Terza di Picardia (Franc.). Si dà qualche volta questo nome alla terza maggiore che termina spesso pezzi da chiesa in modo minore.

Terzetto. Pezzo musicale per tre obbligate parti vocali od istrumentali; nell'ultimo caso dicesi piuttosto *trio*.

Tetracordo. Istrumento musicale da quattro corde divise con ponticelli onde formare proporzione ed accordo. Quattro tetracordi componevano l'antico sistema musicale; il primo detto *hyperboleon*, cioè il più eccellente; il secondo *diazeugmenon*, ossia delle congiunte; il terzo *meson*, ovvero delle medie o la prima degli acuti; il quarto finalmente *hypaton*, vale a dire delle somme.

Timballi. Strumento di canne della figura di semiglobo, coperto di pelle, che si percuote con due bastoncini. Gli accademici della Crusca lo chiamano pure *tabalo* o *nacchera*, ed altri *crotalo* per distinguerlo dal tamburo. I timballi si suonano con due bacchette di legno duro onde ottenere suoni forti; per gli effetti dolci si adoperano bacchette coperte di pelle. I timballi sono ordinariamente due;

si accordano in modo che uno dia la tonica, l'altro la dominante dei pezzi in cui si adoperano.

Timbro. Suonò di una campana, di una lamina metallica, di una molla la cui intonazione abbia qualche valore. E anche la qualità sonora di uno strumento o di una voce. Si dice: questo violino, questa voce sono ben timbrate. Si dice pure di una voce penetrante, che essa ha un timbro metallico. Si dà ancora il nome di *timbro* alla doppia corda di budello situata contro la pelle inferiore del tamburo, e che vibra con essa.

Timpano. Strumento musicale composto di due bacini sferici di rame, sopra il quale sono adattate pelli fortemente tese col mezzo di un cerchio di ferro, e di diverse viti femmine. Battendo successivamente sopra l'una o l'altra di queste pelli con bacchette si ottengono due suoni assai distinti; la loro differenza proviene dall'ineguaglianza dei bacini, serrando più o meno le viti del cerchio di ferro cangiasi il tuono dei timpani, e si può accordarli in modo che portino la terza e la quarta sotto, oppure la quinta sopra, locchè ri viene allo stesso. Il così detto rollo sui timpani si eseguisce coll'alternativo movimento di due bacchette battendo due colpi con ciascuna. Egli è di effetto nel *crescendo* al *forte* di una grande orchestra, ed ha un non so che di misterioso allorchè tale rollo viene eseguito piano.

Timpanone. Strumento a corde che ha la forma di un trapezio. Porta corde d'acciaio che si battono con piccole bacchette curve all'estremità.

Tiorba. È uno strumento fatto in forma di liuto, inventato in Italia da un certo Tiorba, che gli diede il suo nome. La tiorba fu adottata in altri paesi dell'Europa, e fu trovata acconcia in musica per gli accompagnamenti. I Francesi pretendono che fosse stata conosciuta in Francia da Hottmann, che si acquistò molta fama suonando e fabbricando strumenti di quella natura. La tiorba fu abbandonata appena venne immaginato il violoncello, che per la qualità de' toni, la varietà, l'estensione serve meglio di quella nei musicali accordi e negli accompagnamenti.

Tiranas o tonadillas. Sono ariette spagnuole in tempo $\frac{3}{8}$ col movimento un po' lento, che si cantano senza ballare.

Tira tutti. Registro che apre tutti i giuochi dell'organo

in un tempo stesso, e che risparmia all'organista la fatica di aprirli ad uno ad uno.

Tirolese. Melodia originaria del Tirolo, la cui armonia non consiste che in due accordi. Il suo movimento è moderato, e la sua misura è a tre tempi.

Toccata. Antica specie di pezzi musicali d'ampia condotta scritti per cembalo ed organo. Ordinariamente erano composti a guisa di fantasia; in cui ambe le mani alternavano coll'adottata figura, e vi si usava tanto lo stile legato che il libero.

Tonale (cioè conforme al tono). Una *fuga tonale* è quella che fa sentire nel soggetto e nella risposta le note principali del tuono, cioè la tonica e la dominante.

Tonalità. Proprietà del modo musicale, che sussiste nell'uso delle sue corde essenziali. In tal senso dicesi una *fuga tonale*. Il soggetto e la sua risposta non eccedono i limiti della scala del modo in questa specie di fuga, e le corde che la costituiscono sono la prima, la quarta e la quinta. L'ottava, la quinta e la quarta della prima nota del modo sono intervalli tonali, ma cessano di avere tale proprietà dal momento che vengono impiegati sulla seconda, terza e sesta nota del modo; atteso che queste corde essendo generate dalle corde tonali, non possono essere considerate come genitrici senza dare un'implicita idea di un nuovo modo. Questa forza tonale delle prime, quarte e quinte note del modo, fece abbandonare nella musica moderna gli antichi modi frigio e ipofrigio, misolidio e ipomisolidio conosciuti nel canto fermo sotto la denominazione di terzo e quarto tono, settimo ed ottavo tono, partecipando questi modi di due scale ben distinte nell'impiego delle loro melodie.

Toni del canto fermo. Essi sono in numero di otto, di cui quattro hanno la dominante alla quinta superiore della tonica, e si chiamano *autentici*, e sono il 1°, 3°, 5°, e 7° tuono, e quattro hanno la dominante alla quarta superiore della tonica, e si chiamano *plagali*, e sono il 2°, 3°, 4° ed 8° tono.

Toni del corno e della trombetta. Sono tubi che s'aggiungono allo strumento, il cui allungamento più o meno grande alza od abbassa il tuono generale in modo da dare le scale in *do*, *re*, *mi* *b*, ecc.

Tonica. Prima nota della scala del tuono, nel quale è composto un pezzo di musica.

Transizione. Passaggio inaspettato di un tuono ad un altro; la transizione è una parte della modulazione.

Transizione enarmonica. È quella in cui parecchie note, dopo essersi intese come appartenenti ad un tuono, cangiano tutto in un colpo natura, e si trasformano in note di un altro tono.

Trasportare. Scrivere od eseguire a prima vista un pezzo di musica in un altro tuono di quello in cui sta scritto.

Trasposizione. Operazione colla quale si cambia di tuono un pezzo. Quest'operazione è difficoltosa, ed esige grande abitudine per ben eseguirla.

Tremolando. Vocabolo che indica la necessità di muovere rapidamente l'arco su di una stessa nota.

Tremolo. Movimento rapido e continuo su di una nota.

Triangolo. Strumento a percussione fatto con una verga di ferro piegato in forma di triangolo, su cui si batte con una corta verga dello stesso metallo, ed il cui suono ha qualche rapporto con quello di un campanello.

Trillo. Successione vicendevole e rapida di due sole note contigue, indicate dalla lettera *t* colla cadetta. Il trillo, che dalla maggior parte degli artisti viene principiato dalla nota superiore a quella che porta il segno di convenzione dee corrispondere alla natura della scala in cui trovasi la modulazione, e deve essere regolato in proporzione del tempo o con otto note per cadauna parte della battuta, o con quattro, e ne' prestissimi di $\frac{3}{8}$ con due sole ancora. Egli ha inoltre la sua preparazione e terminazione; entrambe sono formate da due note che precedono o seguono la nota principale, della quale fanno parte integrante. I più bei pregi del trillo sono la *velocità*, il *granito*, e la *perfetta uguaglianza*. La velocità del trillo deve variare a norma dell'espressione della parola o del passo che si vuol ornare con sentimento. Vi è una specie di trillo, che per un certo molleggio fa molto effetto. Sarà poi di grande effetto in un trillo di lunga durata, il principiarlo lentamente e piano, accrescendolo a poco a poco tanto in velocità che in forza sino al prestissimo e fortissimo, e diminuendolo poi gradatamente fino al piano e lento.

Trio. Pezzo di musica a tre parti, ognuna delle quali porta il carattere di voce principale, ovvero un componimento con due voci concertate, cui serve un'altra voce

fondamentale per accompagnamento. Il trio vocale è quasi sempre accompagnato dall'orchestra o da un istrumento, come p. e., il piano-forte, la chitarra, ecc. Il trio strumentale è composto soltanto di tre parti recitanti. Il trio è considerato come la più perfetta di tutte le composizioni, producendo il maggior effetto in proporzione ai mezzi impiegati. La sua forma è molto favorevole al compositore, mentre la sua purezza non viene mai alterata da note sovrabbondanti e parassite, se l'armonia è completa dal gruppo delle voci.

Tritono. Nome della quarta maggiore composta di tre toni, e dell'accordo, in cui quest'intervallo entra come elemento.

Tromba. Strumento musicale di rame od ottone, bislungo, colla base fatta a guisa di padiglione, e all'orificio avente un tubetto mobile in forma d'imbuto, detto *imboccatura*, su cui l'esecutore appoggiando le labbra fa sonare lo strumento. Questo strumento, che rimonta ad alta antichità, era a' tempi antichi di lunghezza tripla di quella che ha al presente; ma allora il tubo della tromba non era ritorto sopra se stesso, ed offriva all'occhio la figura d'una lunga spirale. Colla nuova costruzione della tromba si poterono far intendere, oltre i quattro suoni dell'accordo perfetto maggiore, anche la settima minore inferiore, la seconda e la quarta (giusta e accresciuta) superiori alla prima ottava del tono della tromba. Mercè i colpi di lingua si fa suonare sì la tromba che tutti gli strumenti di metallo a imboccatura, e mercè il grado di forza più o meno intenso che si dà alle due labbra, il suono è più o meno grave ed elevato. — V'hanno quattro specie di trombe: la tromba militare; la tromba armonica o d'orchestra; la tromba a stantuffi; la tromba a chiavi. Nella musica militare si adoprano d'ordinario quattro trombe per suonare i pezzi allegri; esse si accordano in tuoni differenti, per avere più facilità di formare un'armonia numerosa e variata. Nell'orchestra e nell'armonia di reggimento si adoprano spesso due trombe che si accordano, o nel tono medesimo o in un tono differentissimo, per ottenere una maggior varietà sonora. La tromba a stantuffi è un recente perfezionamento che si apportò alla tromba; ma non ostante i vantaggi preziosi offerti da questo strumento ai compositori, bisogna confessare che la qualità primitiva del timbro della tromba non ha perduto molto in questo perfezionamento. In grazia a due stantuffi della nuova tromba,

l'esecutore oltre a tutti i toni della tromba comune, che sono undici, può ritrarne una serie di semituoni opportunissimi per rendere certi effetti che sarebbero incompleti usando la tromba comune. — L'uso di questa tromba s'introdusse da poco in molte grandi orchestre insieme colla vecchia tromba, la quale benchè men ricca di suoni musicali, pure è e sarà sempre lo strumento, e il più bellicoso e il più lugubre ad un tempo, secondo l'arte con cui s'adopera o il tuono nel quale si suona. La tromba a chiavi, la cui forma è quasi simile a quella della tromba comune, ne differisce essenzialmente pel timbro ch'è analogo assaissimo a quello dell'*oficleide*, ma nelle più alte regioni. V'hanno più specie di trombe a chiavi: la tromba in *si* bemolle, in *do*, in *mi* bemolle e bequadro, in *si* bemolle alto e basso, e in *la* bemolle. Ma non s'adoperano che le trombe a chiavi in *si* bemolle e in *do*. Questo strumento, la cui estensione è identica a quella della tromba comune, salvo la facilità da lui posseduta di dare tutti i semituoni compresi tra le sue due note estreme, non si usa che di rado nell'orchestra; e meglio risponde nella banda militare a piedi e a cavallo.

Trombetta. È una tromba di minor grandezza della consueta (vedi *Tromba*).

Trombetta. Registro d'organo del genere de' giuochi di ancia. Le canne di questo registro sono di stagno e di forma conica ed il loro suono ha forza ed è mordente.

Trombetta marina. Strumento che porta una sol corda assai grossa che si suona con un arco, appoggiandovi sopra il pollice della mano sinistra: la forma sua è molto allungata ed il suo dosso è rotondo a pero.

Trombettista. Musicista che suona la trombetta nelle orchestre.

Trombone. Strumento da fiato d'ottone, d'antichissima origine, il quale componesi d'un imbuto di diametro eguale per tutta la lunghezza e formato da due tubi separati che coprono i due rami d'una *pompa* d'aria, mossa dalla destra del suonatore, il quale tiene il corpo principale dello strumento colla sinistra. La lunghezza totale del canale del trombone, supposta la *pompa* nel suo più alto punto d'accorciamento, è di 25 decimetri; lo sviluppo della *pompa* lo accresce di circa 14 decimetri. Il diametro dello strumento non è che un centimetro al sito in cui ponesi la larga imboccatura, che si adatta alla bocca e che serve per introdurre l'aria nel tubo dello strumento, il quale

conserva la sua lunghezza fino all'altra estremità, ove svagandosi a padiglione, acquista la larghezza di 13 centimetri. Queste sono le dimensioni del trombone più ordinario, cioè del *trombone tenore* che in pratica s'adopera come trombone basso, e di cui si fa uso nelle orchestre, in cui v'ha un solo trombone; il suo tono fondamentale è il si bemolle sotto la portata della chiave di *fa*. Ma nelle grandi orchestre, in cui si adoperano tre tromboni, oltre il trombone che sostiene la parte di tenore, si ha il trombone alto che è in *fa*, cioè una quinta più alto, e il trombone basso all'ottava inferiore del trombone alto; pure di frequente la parte di basso suona sur un trombone tenore. V'ha inoltre il contro-trombone che suona l'ottava inferiore del trombone tenore, e il trombone soprano che rappresenta la sua ottava superiore; sono entrambi poco usati e non differiscono tra loro che per dimensione. Le parti del trombone si scrivono sulle chiavi rispettive delle voci cui questi strumenti corrispondono. La loro comune estensione è di due ottave e mezzo, e di consueto i compositori devono cercare di non oltrepassarla; pure il sonatore, premendo le labbra, ottiene molti toni acuti di cui si può trarre vantaggio, se si vuole trattare lo strumento a solo. — I tromboni operano a completare l'armonia degli strumenti di metallo; dando all'insieme una forza, un brio, un carattere marziale di cui tutti ammirano l'effetto, nè meno riescono a imprimere a pezzi di genere differente, una tinta cupa e lugubre. Le sinfonie, le aperture, le marcie trionfali, le evocazioni magiche vantaggiansi molto pel loro uso. I tromboni sono importanti nella musica militare, ove si ha cura di moltiplicarli, precisando specialmente bene le parti che ad essi appartengono.

Tuono. Questa parola significa un semplice suono, un intervallo, un modo; ma per maggior precisione si dice tuono ad un semplice suono; tuono ad un intervallo composto di due suoni in confronto, come *do, re*, ecc., non che alla nota o corda principale che si chiama *tonica*, e modo a quella che determina e modifica la scala. Si attribuiscono ai tuoni dei caratteri particolari; di là nasce una ricca sorgente di varietà e di bellezze nelle modulazioni; di là nasce una diversità ed una energia ammirabile nell'espressione; di là nasce finalmente la facoltà di eccitare diversi sentimenti cogli accordi de' varii tuoni. Così p. e. il *do, re, mi* esprimono il gaio, il brillante, il marziale; il *mi b, fa* esprimono bene il gaio ed il religioso; a' senti-

menti teneri convengono il *la*, *mi*; *si* *b*; *a'* dolorosi e lugubri, il *fa* minore, il *la* *b* è cupo assai, ed un celebre autore lo chiama *tuono di tromba*; il *re* minore è malinconico, ecc.; anzi lo stesso tuono veste varii caratteri, il *do* p. e. esprime parimenti bene l'innocenza, la semplicità; il *mi* *b* l'amore ecc. In una parola ogni tono, ogni modo ha i suoi particolari caratteri che conviene conoscere; è questo uno de' mezzi che molto contribuiscono alla vera ed energica espressione musicale.

Tuono. È anche il grado di elevatezza od abbassamento di uno strumento che risulta dalla sua costruzione o dal suo accordo. Alcuni che poco conoscono il vocabolario musicale si servono pure della parola tuono come sinonimo di suono, e dicono un *tuono falso* per un *suono falso*.

Tuono intero. Si usa una tal'espressione per distinguere nella scala diatonica i gradi maggiori dai minori, che si chiamano semitoni, ed i quali p. e. nella scala diatonica naturale sono il *mi* *fa*, ed il *si* *do*; gli altri cinque son tuoni interi, che di nuovo si dividono come i semitoni, in tuoni interi maggiori e minori.

Tutti. Vocabolo col quale si distingue nella musica ciò che deve essere eseguito da tutti gli strumenti e da tutti i cantanti, da ciò ch'è riservato come *a solo*.

U

Unda maris. Nome di un registro di canne, d'anima per lo più di otto piedi, accordato un po' più acuto degli altri, onde poter imitare il moto ondeggiante dell'acqua.

Undecima. Intervallo di undici gradi ovvero una quarta distante dall'ottava del suo fondamentale.

Unisoni. Questo vocabolo scritto in una partitura alla parte vuota del secondo violino, del secondo flauto; del secondo oboe, indica che le sue parti debbono suonare all'unisono colla prima parte dello strumento della loro specie.

Unisono. Rapporto di due suoni della stessa quantità (cioè di eguale altezza e gravità). L'unisono nasce quindi da un maggior numero di oscillazioni di due corpi vibranti in egual spazio di tempo. Se dunque una corda facendo 100 vibrazioni in un minuto secondo rende il *do*, un'altra corda della medesima grossezza e tensione, farà in pari tempo lo stesso numero di vibrazioni e renderà lo stesso *do*: laonde dicesi l'unisono = 1:1. Essendo dunque tale rapporto eguale (*ratio æqualitatis*) il più intelligibile, così l'unisono sarà pure la prima e più perfetta consonanza.

Uranion. Questo strumento, inventato nel 1840 da Buschmann nella Sassonia, somiglia al melodion. Esso è lungo quattro piedi, largo due, alto uno e mezzo, ha un'estensione di cinque ottave e mezzo incominciando dal *fa* chiave di basso sotto le righe, tagliato quattro volte. Il suo cilindro è coperto di panno, e viene messo in moto da una ruota e pedaliera. La principale cosa dell'uranion si è che il suo gradevolissimo suono si cava mediante un fregamento del legno e non del metallo o cristallo. Esso produce anche un assai bel crescendo al forte.

V

Valore delle note. Durata relativa dei suoni che risultano dalla figura delle note.

Waltzer. Notissima danza tedesca che si fa a coppie, ciascuna delle quali gira intorno a sè e ad un centro comune a similitudine del moto de' pianeti. La musica che serve ad accompagnare questa danza è di carattere gaio con un'una melodia in tempo $\frac{3}{4}$ e con due riprese di otto battute caduna, ed un movimento moderato. Il nome di *waltzer* deriva dal tedesco *waltzen*, voltare, girare.

Variazioni. Componimento musicale in cui una cantilena, che dicèsi tema (*vedi*), viene abbellita successivamente in varie forme. È così detto da *variare*, che in musica significa aggiungere ad un canto semplice degli ornamenti, o dividendo le note di maggior valore in altre di minor valore, cangiando talvolta anche alcun poco l'accento, la forza, ecc. Si comprende di leggieri che il tema debb'essere semplice; ma non è condizione assoluta che sia anche bello. I gran maestri dell'arte scelgono talvolta per capriccio una cantilena trivialissima, o alcuni pochi suoni staccati, che in sè nulla esprimono, ma variati dal loro ingegno diventano uno dei più bei quadri. In generale però i temi presi dalle arie favorite e conosciute piacciono di più nelle variazioni, che i temi composti espressamente. I primi fanno un'impressione più viva sugli uditori. Nulla è più facile che il compor variazioni, basta prendere un tema inventato da altri, e assoggettarlo a tutte le metamorfosi d'uso, ora in figure di crome o semicrome, ora in terzine o sestine, ora con qualche basso figurato, poscia con arpeggi ed ottave, senza dimenticare l'adagio nel *modo* somigliante ed il tempo di polacca, ecc. Ma si può dire a ragione che niente è men variato di queste variazioni. Un tema variato, benchè sterile di sua natura, cessa di es-

serlo sotto le mani di un abile compositore e contrapuntista.

Vaudeville. Sorta di canzone per lo più di carattere faceto e satirico cui si adattano delle melodie già note e analoghe alla situazione o in contrasto con essa; in ogni caso però la musica deve aumentarne l'effetto. Questa parola trovasi scritta negli antichi autori francesi: *va-de-ville*, *vau-de-ville* e *vau-de-vire*. Il *vaudeville* è originario della Normandia, e quella parola deriva dal nome di *Val-de-Vire*, cioè dalla valle del fiume Vire, in cui Oliviero Basselin, che credesi l'inventore di quel genere di poesia, divertiva nel xv secolo i suoi compatrioti co' suoi versi gioiosi e satirici. I Normanni avevano tanto amore a queste canzoni spiritose e maligne, che nelle processioni stesse non potevano ristarsi dal cantare que' ritornelli maliziosi, mentre il clero si riposava, e sembra incontrastabile che il *vaudeville* ricevette da principio il suo nome dal luogo ove ebbe origine.

Velato. Si dice dell'organo della voce i cui suoni mancano di forza.

Vibrazione. Scuotimento delle diverse parti di un corpo sonoro che propagandosi nell'aria dà all'orecchio la sensazione del suono. Tale scuotimento dà un moto di va e vieni, e ciascuno di questi movimenti è una *vibrazione*.

Vielle (franc.). Antichissimo strumento da corda che si suona col mezzo di tasti e di una ruota a guisa d'arco, che si fa girare con una manovella. Tale strumento, favorito da' piccoli Savoiaardi, serve d'orchestra per la lanterna magica e per la danza delle marmotte.

Villancico (spagn.). Specie di ode sacra che in Ispagna cantasi in chiesa nella festa di Natale.

Villanella. Antica danza campestre accompagnata dal canto, ed originaria del regno di Napoli.

Viola. Strumento musicale a corde e ad arco di grandezza media tra il violino ed il violoncello, e che dà suoni ora acuti, ora bassi, per quanto estendesi la sua scala. Risalendo le età per rintracciare l'origine dei varii strumenti d'arco, si giugne fino all'epoca delle crociate; ma non si può determinare se gli Europei ne abbian presa l'idea dagli Orientali, o se questi ne sieno andati agli Europei debitori. In tutti i paesi musulmani, dell'India e perfino nella Cina veggonsi strumenti della natura del violino, ma non se ne trova alcuna traccia ne' monumenti dell'antico Egitto, nè in quelli della Grecia e di Roma,

ed i più antichi monumenti a questo riguardo sono le sculture delle antiche chiese. — Gli strumenti da arco furono nella primitiva loro forma semplicemente una tavola sulla quale erano fermate delle corde; siffatto strumento elementare chiamavasi *rebec*; più tardi venne esso a conoscersi nel modo che accenneremo all'articolo *Violino*. Quando ebbe acquistata una certa perfezione, prese il nome di viola, che divenne generico per tutta la famiglia degli strumenti, il cui suono ottiensì col mezzo di corde stropicciate da crini intonacati d'un corpo resinoso. Avendo l'armonia fatto presto notabili progressi s'idearono parecchie varietà di viole; la viola comune, la viola di gamba, quella bastarda, quella d'amore, quella di spalla; quella pomposa, quella di braecio, quella di bordone. La viola comune era a sei ed anche a sette corde; la sua forma era presso a poco quella del violino, ma con più grandi dimensioni; la tavola inferiore era piana e largo il suo manico; portava otto tasti divisi per semitoni, come il manico della chitarra; il suo suono era grave, dolce e piacevole. L'attuale viola comune è da tutti conosciuta; essa è ora usitatissima e nelle musiche a piena orchestra, fa una delle quattro voci principali; pel suo trattamento non differisce dal violino, ma se ne distingue per maggior mole, per l'accordatura delle sue quattro corde, e segnatamente per la qualità del suono, che riesce differente a cagione della maggiore grandezza. — La viola di gamba è uno strumento rarissimo; essa distinguesi dal violoncello per l'accordatura di sei e talvolta di sette corde, e pel suono tagliente e nasale; dassi pure il nome di *viola di gamba* ad un registro d'organo di canna d'anima. La viola bastarda è un'antichissima specie di viola di gamba che avea sei corde. La viola d'amore si distingue dalla comune per la sua maggiore grandezza e pel manico più lungo; essa ha le corde piuttosto deboli e poco tese, locchè ne modifica il suono in modo particolare; anticamente oltre le sue solite corde, ne avea altre cinque o sei, che passavano sotto la tastatura, framezzo ai buchi del ponticello, onde rinforzarne il suono e produrre una specie di suoni concomitanti. Al dire di Laborde, la viola d'amore è comune in Germania. La viola di spalla usossi nei primj anni dello scorso secolo insieme ai maggiori strumenti all'esecuzione della voce fondamentale: i suonatori l'appendevano al petto con una fettuccia. La viola pomposa è d'invenzione di Giovanni Sebastiano Bach, ed era in uso verso la metà

del secolo XVIII; avea una mole maggiore della solita viola ed un'orlatura alta con cinque corde accordate. La viola di braccio avea in addietro sei corde, ma ne venne soppressa una. La viola di bordone somigliava alla viola di gamba, ma avea sedici corde metalliche e sette corde di minugia; le prime pizzicavansi a vuoto col pollice della mano sinistra, e le seconde si suonavano coll'arco nella maniera ordinaria. Fu inventata intorno all'anno 1700, ma ignorasi il nome del suo inventore. — Le quattro corde ond'è montata la viola nel suo stato attuale, suonano *do, sol, re, la*, partendo dallo spazio al di sotto della chiave di *fa*; le due più gravi sono corde *filate*, vale a dire fatte di seta torta, avvolta da un finissimo filo metallico, che la riveste cingendola d'anelli continui; le altre due di minugia di castrato. — I compositori della vecchia scuola trascurarono sempre la viola; essi limitaronsi a farle raddoppiare le parti del basso all'ottava, affidandole talvolta alcune note perdute di puro ripieno, senza disegno e movimento. Haydn e Mozart persuasi dell'importanza di tal parte la nobilitarono, facendola comparire in maniera essenziale all'esecuzione della loro melodiosa e dottissima musica. La viola ottenne alfine il grado che le apparteneva, e che attualmente occupa nella musica dei distinti compositori; i suoni teneri e melanconici di questo strumento fanno un ottimo effetto nell'andamento delle parti intermedie, e s'accordano benissimo col clarinetto, col corno e col fagotto; i suoni armoniosi, arpeggi, si rannodano con quelli del secondo violino, e se questa va all'unisono o all'ottava col primo violino, la viola presentasi naturalmente a surrogarlo.

Viola d'amore. Questo strumento si distingue dalla solita viola per la sua maggior mole e pel manico più lungo, come pure per l'accordatura delle sette corde in *sol* chiave di basso prima riga *do, sol, do, mi, sol, do*, oppure *sol, do, mi, la, re, sol, do*. Alcuni l'armano solo di sei corde accordate in *do* chiave di basso secondo spazio *mi, sol, do, mi, sol*. I suoni di questo strumento hanno qualche rapporto con quelli dell'armonica, e sono piacevoli all'orecchio.

Violicembalo. Strumento musicale inventato nel 1609 da Giovanni Haydn di Norimberga. Ei desiderava di procurare al cembalo il vantaggio che hanno gli strumenti d'arco e da fiato, cioè di sostenere a lungo il suono e di modificarlo in quanto alla forza. A tal uopo inventò il vio-

licembalo, strumento che ha la forma di cembalo, nel quale sotto le tangenti trovansi dieci o dodici rotelle messe in moto da una ruota maggiore col mezzo di un cordone e varie girelle. Queste rotelle sono rivestite ai canti di pergamena intrisa di colofonia. La forma esterna è quella di un piano-forte a coda, coll'ordinaria tastatura di sei ottave. Le corde sono tutte di minugia e tutte semplici, cioè una sola per tasto. La loro grossezza varia gradatamente secondo la parte che sostengono. Solamente le prime sei nel contrabasso sono torte, ossia *ramate*. Portano l'accordatura a perfetto corista senza patimento di soverchia tensione, per cui non solo non hanno il difetto di facilmente spezzarsi, ma hanno il pregio di conservarne a lungo l'accordatura. Una leva sull'estremità del tasto che sorge orizzontalmente, scorrevole ed obbediente alla mano ha l'ufficio di alzar la corda e presentarla all'arco stringendola fra la sua testa, che è d'avorio, ed una sbarra fornita di grossa pelle di cervo stesavi sopra orizzontalmente. È da osservarsi: 1° Che l'avorio della leva e la pelle della sbarra rappresentano la tastiera del violino, della viola, del violoncello, ecc., e il dito del suonatore; 2° Che questa leva fissa il punto dell'accordatura competente alla corda, abbreviandola della sua naturale estensione; la quale accordatura non potrebbe affissarsi nello stato orizzontale della corda stessa, ossia di distesa, come nei piano-forti; 3° Che la detta leva aggirandosi su di un punto fisso, assicurata da una molla che la lascia più libera all'atto che comincia a mettersi in azione, fa sì che si eviti l'inconveniente d'allungare l'estensione della corda, che produrrebbe stonazione, e quello di logorarla col ripetere l'azione medesima. L'arco che nel violicembalo trae il suono dalle corde è composto di fili setacei, uniti nell'estremità sopra un tessuto di lana, ed è alquanto elevato nel mezzo. Quest'arco steso orizzontalmente sulle corde da una parte all'altra del piano armonico gira perpetuamente intorno a due piccoli cilindri di metallo, che sono alle due estremità. Il moto dell'arco lo dà il piè destro del suonatore, agitando una calcola alta da terra quattro pollici circa, la quale comunica coll'arco stesso mediante una ruota di legno collocata al basso ed alla sinistra del suonatore, la quale ruota non apparisce, essendo lo strumento nella sua parte anteriore chiuso dall'alto al basso per istudio d'eleganza. — Di questi violicembali divennero in appresso fabbricatori Hofsfeld, Garbrecht, Greiner,

Poulteau ed altri; ed il veneziano abate Trentin chiamò più tardi la pubblica attenzione sul violicembalo con alcune riforme e modificazioni che propose di praticarvi.

Violino. Strumento di musica a quattro corde, che suonasi coll'arco; la voce è un diminutivo di *viola*. E di fatti questo strumento è, quanto alla figura, una piccola viola. Tengono alcuni scrittori che l'origine del violino e la sua introduzione in Europa sieno d'antichissima data; vogliono altri che un popolo indiano suonasse uno strumento musicale con un arco di crini, e che la prima cognizione del violino siasi ottenuta in Europa mediante le crociate. Assegnossi quindi l'epoca della sua introduzione al secolo XII, e quella della sua forma attuale al secolo XVI. Winckelmann e Mengs hanno dimostrato che il piccolo Apollo che trovasi a Firenze nella tribuna del granduca di Toscana, in atto di suonare una specie di violino con una specie di arco, è moderno, di modo che quest'unica figura, da altri, e nominatamente da Addison creduta unica, non dà oramai più motivo a controversie di sorta. Componesi il violino del *corpo* o *cassa* e del *manico*; il corpo o cassa è formata di due tavole oblunghe, parallele, eguali, alquanto convesse, contornate, incavate simmetricamente ai due lati verso la metà della loro lunghezza, ed unite da fasce che ne seguono i contorni, formando così una specie di cassa; la tavola superiore ha due fori o aperture in forma di S, che chiamansi *respiri*, e servono ad agevolare il movimento dell'aria; sono essi situati simmetricamente tra gl'incavi. Ad uno dei capi di questa cassa è fermato il manico, la cui estremità ordinariamente armata a voluta, contiene una cavità detta *incavo*, attraversato da quattro cavighie, dette propriamente *bischeri*; la parte superiore del manico o capo-tasto è coperta da un'assicella d'ebano chiamata *tastiera*, che avvanza fin verso la metà della cassa senza posarvi. L'altro capo della cassa porta un bottone al quale è attaccato con un pezzo di grossa corda di minugia un regoletto oblungo, di figura quasi triangolare, detto *codetta* o *tirante*; a questo attaccansi da un capo le quattro corde, che vanno coll'altro capo ad avvolgersi intorno ai bischeri, coi quali si dà loro il necessario grado di tensione. Esse passano sopra una lamina di legno, detta cavalletto o ponticello, collocata verticalmente sul coperchio per tenere lontane esse corde. Al capo-tasto, ove comincia l'incastro, avvi un filetto d'avorio prominente detto *cordiera*,

su cui passano le corde prima di giungere ai bischeri, per modo che sono queste egualmente lunghe di quanto è la distanza fra il ponticello e la cordiera. Esso ponticello è, nella sua parte superiore, lievemente arcuato, quanto basta per presentare all'arco ciascuna corda alquanto più alta delle contigue, ond'essa possa toccarne una sola, occorrendo, od anche due secondo il bisogno. All'incirca sotto il ponticello è ritenuto dalla sola pressione delle due tavole un piccolo cilindro verticale detto *anima*, che ha grande influenza sulla qualità dei suoni dell'istrumento. Per suonarlo, posasi la cassa sulla clavicola, ritenendola occorrendo, col mento: il manico tienesi fra il pollice e l'indice della mano sinistra; l'arco tenuto colla destra, passando sulle corde, fa loro dare i suoni variandone l'accento e la durata, mentre le dita della sinistra premendole contra la tastiera, ne fanno variare ad arbitrio la lunghezza, e con questa l'intonazione. Le quattro corde sono accordate per quinte: *sol, re, la, mi*. — I migliori violini sono quelli fabbricati da Stradivario, Amati, Guarneri, Borgonzi, Steiner e Cappa di Saluzzo. Quelli di Stradivario godono tanta fama, che ne fu venduto taluno a 40,000 franchi. Anche i violini di Steiner sono riputatissimi, ma si vuole che egli non ne abbia fabbricati che dodici, e che questi fossero stati tutti comperati a gran prezzo da Federico II di Prussia. Se ciò è vero, come risulta verisimile, per la prematura morte di Steiner, in tal caso non sarebbero di lui, ma soltanto della scuola i tanti violini che passano sotto il suo nome. Anche un fratello di lui fabbricò violini, ma questi riuscirono inferiori in bellezza e qualità. — Fino dal risorgimento delle arti fu il violino considerato il re degli strumenti, ed il solo consacrato all'esecuzione della musica drammatica. Esso conserva sì grande preminenza nell'orchestra sugli strumenti da fiato, che questi non possono mai considerarsi suoi rivali. Tanto nella sinfonia quanto negli accompagnamenti è sempre il violino quello che sostiene il discorso musicale; e se per istudio di varietà gli si fa cedere per un istante agli strumenti da fiato l'impero dell'armonia, esso però non tarda a ricomparire in tutto il suo splendore. Le sue quattro corde bastano a dare altre quattro ottave, ed a fornire tutti i mezzi che esigonsi pel canto, e per la varietà della modulazione. Esso congiunge l'incanto della melodia a quello degli accordi. La qualità della sua voce, che unisce al brio la dolcezza, gli dà la preminenza

su tutti gli altri strumenti, e colla sua attitudine a modificare i suoni ed esprimere gli accenti delle passioni gareggia anche colla voce umana. — Ha questo strumento saputo secondare tutti gli slanci del genio e prendere i vari caratteri che vollero dargli i grandi maestri. Fu semplice e melodioso sotto le dita di Corelli, armonioso e commovente sotto quelle di Tartini, nobile e grandioso nelle mani di Pugnani, amabile e soavissimo in quelle di Rolla, patetico e ardito in quelle di Viotti, grazioso e sublime in quelle di Rovelli, pieno di fuoco ed inimitabile in quelle di Paganini.

Violoncellista. Musico che suona il violoncello.

Violoncello. Strumento musicale da arco, con quattro corde, montato di quinta in quinta; esse suonano *do, sol, re, la*; il suo diapason naturale è di tre ottave circa; esse estendonsi anche a quattro ottave, ma nell'orchestra si evita di adoperare le note troppo acute; contengonsi nel violoncello dei suoni armonici più piacevoli di quelli del violino, ma non si deve usarne che di rado, e soltanto in pezzi destinati ai virtuosi di prima forza. — È il violoncello lo strumento più difficile tra quelli da arco. Fu esso, al dire di Lacombe, inventato da Bonvicini, maestro di cappella del re di Portogallo, e messo in voga da Struck e Labbé artisti valentissimi: Laborde vuole invece che sia stato inventato in principio del secolo XVIII dal padre Tardieu di Tarascona, il quale gli aveva dato cinque corde, ridotte posteriormente a sole quattro. — Ha questo strumento un carattere di nobile gravità e di toccante melancolia: il suo commovente e maestoso suono innalza l'anima deliziosamente; esso prestasi a tutti i giuochi dell'armonia, della doppia corda e dell'arpeggio. Nell'orchestra e nei quartetti rappresenta abitualmente la parte grave dell'armonia, che i contrabassi raddoppiano all'ottava inferiore. Negli accompagnamenti esso serve di base che determina l'effetto dell'armonia, ovvero occupa una parte speciale: figura anche a vicenda negli a solo, nelle sonate, nei concerti, nelle arie variate, e nei quintetti. — Per suonare il violoncello si tiene ferma la gamba, senza che essa posi a terra, e colla mano sinistra si percorre il manico, mentre l'arco, tenuto colla destra, attacca le corde orizzontalmente. — Non considerando questo strumento che come da basso e d'accompagnamento, esso è per certo utilissimo, e appunto come il violino, è il benvenuto ovunque presentasi. Incresce di non vederlo più congiungersi al piano,

perchè con quest'ultimo fa un eccellente duetto, ovvero un torzetto dei più gradevoli unendosi il violino. Del resto non v'è cosa che occupi tanto piacevolmente l'orecchio dell'uditore, quanto l'udirlo allontanarsi dalle corde gravi per recarsi alla parte superiore del suo diapason ed eseguire suoni più graziosi e toccanti; il suo cantino ha pei veri intelligenti un incanto, una dolcezza, una cara melancolia inesprimibile; benchè esso presentisi mirabilmente a tratti difficili e complicati, è lontano per tal conto dall'eguagliare il violino, e generalmente parlando, la sensazione che desta è di diversa natura. Il violino nell'impetuosa sua foga, nella sua audace altrezza sembra che risvegli ed iriti le passioni; il violoncello co' suoi slanci pieni di sensibilità, colla sua indole dolce e tranquilla, come quella dei cuori virtuosi fa passare nell'anima delle impressioni che la innalzano verso un mondo ideale, ed a quelle regioni nelle quali sembra che la felicità consista segnatamente nella calma de' sensi. — Sebbene fin dal principio dello scorso secolo sia stato inventato il violoncello, soltanto nella seconda metà di esso v'ebbero artisti cho da esso trassero celebrità; tra gli altri Boccherini, Bertrand, Dupont il giovane. Il primo ad introdurlo nell'orchestra d'opera seria fu il fiorentino Battistini, compatriota del famoso Lutti; ed il primo ad acquistare fama nell'esecuzione degli a solo, fu il romano Franceschiello, che fu il più valente violoncellista del secolo scorso. Oltre gli acconati artisti francesi vi si distinsero anche Joussou, Levasseur, Bréval, ecc; i tedeschi Romberg, Bornev o Dotzauer, gl'inglesi Crossdille, Lindley, ecc. — Del resto è incontrastabile che all'invenzione del violoncello e del contrabbasso van debitrice le orchestre moderne dei loro grandi effetti e della loro potenza, cui contar non potevano a gran pezzo le orchestre delle età precedenti.

Vivace. Epiteto che sovente trovasi aggiunto all'*allegro*; richiede un'esecuzione briosa analoga al sentimento dominante del pezzo musicale.

Vocale. Ciò che appartiene al canto della voce, *Canto vocale, musica vocale*.

Vocalizzare. Cantare sopra una vocale, e servendosi solo dell'*a*. Il vocalizzare è necessario al perfezionamento del canto dopo lo studio del solfeggio. A tal uopo bisogna: 1° Saper ben attaccare i suoni; 2° Passar da un registro all'altro in modo insensibile; 3° portar la voce; 4° eseguir tutti gli abbellimenti con grazia, leggerezza e precisione; 5° Fraseggiare il canto musicale.

Vocalizzo. Specie di solfeggio che si canta sulla sola sillaba *a*.

Voce. Così chiamasi il complesso di tutti i suoni che l'uomo può produrre gridando, parlando o cantando. Può dunque la voce considerarsi sotto tre aspetti principali: 1° come un semplice suono, qual è il grido strappato dalla gioia o dal dolore; 2° come un suono articolato, qual è la favella; e 3° come canto musicale, che unisce la parola alla melodia, o che anche spoglio d'ogni straniero soccorso, fa impressione su chi lo ascolta col solo mezzo di suoni puri, espressivi e metodicamente volgarizzati. — La voce in ispecie quando si declama della poesia, si modifica e tiene il mezzo tra il canto musicale e la parola semplicemente parlata. Non abbiám qui a trattare che della voce considerata in relazione alla gran parte che sostiene nell'arte musicale; giacchè questo dono, uno dei più belli fatti all'uomo dal Creatore, merita tutta l'attenzione a motivo dei prodigi che opera, eccitando a mano a mano la gioia, il terrore e tutti i nobili sentimenti che il cuor umano è capace di risentire. — Non vi sono nell'umana natura che due specie di voce, tipi, che sono proprietà dei due sessi; cioè, la voce acuta o di *soprano* e la voce grave o di *basso*. La prima è quella dei fanciulli, degli eunuchi e delle donne; la seconda è quella degli uomini adulti. Due elementi concorrono alla formazione ed alla classificazione di tutte le voci; il *metallo* o la qualità dei suoni, e l'*estensione* o la molteplicità di essi. Prima che gl'individui dei due sessi abbiano raggiunto l'età della pubertà, la sola voce di soprano è loro retaggio; ma verso l'età di quindici o sedici anni, gli organi della vita prendono maggior incremento; il cantore, di fanciullo ch'era, diviene uomo, e mentre la natura lavora a questo grand'atto, la voce prova un mutismo completo. Si dee ben guardarsi dal cantare in tale epoca transitoria chiamata *muta*, sotto pena di perdere per sempre non solo la voce *musicale*, ma anche talvolta la facoltà della *parola articolata*. — Le due voci tipi sono divise in quattro voci principali, che hanno ciascuna una voce mista o intermedia, locchè forma un totale di sei voci umane, le tre prime delle quali spettano alle donne e le tre ultime agli uomini. Ecco il nome di queste sei voci: 1 primo soprano; 2 mezzo soprano; 3 contralto; 4 tenore; 5 baritono o secondo tenore; 6 basso. L'estensione delle quattro voci principali è ordinariamente d'un'ottava e mezza, o di tredici suoni, partendo dal grado più

grave della scala, che ciascuna di esse può far udire in modo chiaro e preciso. Le voci intermedie, vale a dire procedenti da una delle due voci tipi, hanno una estensione più ristretta. Ecco un quadro comparativo dell'estensione del diapason di ciascuna delle sei voci summentovate, in cui è stata presa per punto di paragone la voce più grave, cioè quella di basso.

1. *Primo soprano*. Un'ottava e mezza di estensione nei cori, partendo dal *do*, 47° tasto della tastiera del piano-forte. Tre suoni di più negli *a solo*.
2. *Mezzo soprano*. Un'ottava e tre note in più nei cori, partendo dallo stesso *do*. Due suoni di più negli *a solo*.
3. *Contralto*. Un'ottava e tre note in più nei cori, partendo dal *fa* 45° tasto della tastiera. Tre suoni di più negli *a solo*.
4. *Tenore*. Un'ottava e mezza nei cori, partendo dal *do* 42° tasto della tastiera. Quattro suoni di più negli *a solo*.
5. *Baritono o secondo tenore*. Un'ottava e mezza nei cori, partendo dal *si*, 41° tasto della tastiera. Tre suoni di più negli *a solo*.
6. *Basso*. Un'ottava e cinque note in più nei cori, partendo dal *sol* 9° tasto della tastiera. Due suoni di più negli *a solo*.

Trovansi eventualmente dei cantori, che possiedono un'estensione più grave o più acuta; ma sono eccezioni così rare che basta qui accennarle per memoria, senza segnarle più specialmente. Si scorge dunque dal riportato quadro, che il primo soprano canta una dodicesima più alta del basso; un'ottava più alta del mezzo soprano. Inoltre, queste quattro voci principali hanno fra esse un rapporto intimo d'ottava dapprima, e di carattere in seguito. Così il soprano ch'esegue un'ottava più alta del tenore, è in qualche modo il riverbero di questa voce; mentre che il contralto ch'esegue parimente un'ottava più alta del basso, lo è di quest'ultima voce. Ne segue naturalmente che il contralto è il basso delle voci di soprano e di mezzo soprano, nel modo stesso che il basso lo è delle voci di tenore e di baritono. — La serie dei suoni che formano l'estensione d'una voce qualsiasi è divisa in sezioni che chiamansi *registri*. Le voci di primo soprano e quelle di mezzo soprano ne han tre; e quelle di contralto, di tenore, di baritono e di basso non ne hanno ordinariamente che due. Vi sono anche delle voci che non hanno che un re-

gistro; ma queste così limitate sono rarissime. — La voce o il suono musicale umano traesi o dal petto (è il primo registro), o dal medio (è il secondo), o dalla testa (è il terzo ed ultimo registro). I suoni dei due primi formansi nella parte superiore della laringe, e quelli dell'ultimo nei seni frontali. Nell'uomo il terzo registro (la voce di testa) prende il nome di *falsetto*. L'arte di collegare insieme i varii registri non si possiede che dai buoni cantori. Ciascuna voce ha un carattere particolare che le è proprio. Il primo soprano può essere or soave, or brillante, or energico. Il mezzo soprano ha mezza leggerezza, ma i suoi suoni di petto sono molto espressivi. Il contralto ha della nobiltà ed una gravità piena di melanconia; il suo metallo incisivo produce felici contrasti nei pezzi d'insieme; ma per isventura questa voce va di giorno in giorno perdendosi. Vi sono alcuni cantori che possiedono una specie di contralto avente maggiore splendore dell'ordinario, ma questa voce è divenuta in generale sì rara, che i compositori vanno evitando di scriver per essa. Il tenore ha la stessa qualità che il primo soprano, ma in più ampia proporzione; esso però ha tanto minor leggerezza quanto ha maggior forza. Il baritono ha grandissima analogia col contralto, ma possiede maggior leggerezza, e può variare i suoi mezzi d'espressione, passando agevolmente dal genere piacevole al serio. Il basso può negli *a solo* produrre grandissimo e nobilissimo effetto. Questa voce maschia ed imponente è in realtà la voce dell'uomo per eccellenza. In generale le voci umane, come accennammo, non sono ben mature e non hanno acquistato il loro ultimo grado di possibile perfezione, che un anno o due dopo il tempo della così detta *muta*. Allora le voci dei fanciulli, ch'eran alte, divengono tenori; quelle ch'erano meno alte si cangiano in baritoni ed anche in bassi; le voci alte delle giovanette guadagnano alcune note alte di più, e quelle poco estese divengono contralti. Avvi però delle voci femminili che restano nel primitivo loro stato, ma acquistano maggior forza e sonorità. La voce finalmente segue l'andamento progressivo e decrescente dell'individuo che la possiede; ha la sua adolescenza e la sua virilità; vien poi l'età caduca, ed il cantore perde la freschezza del suo organo; e l'assenza dei denti, sì necessari alla pronuncia ed alla purezza del suono, lo priva di quella flessibilità che lo faceva un tempo brillare.

Voce angelica. Registro d'organo che suona l'ottava del registro di voce umana.

Voce di petto. Dinota, nella voce umana quell'esecuzione dei suoni, prodotti mercè la naturale situazione degli organi della voce, col petto pieno e colla gola aperta, a differenza dell'esecuzione di quei suoni più acuti che manifestansi mediante un certo sforzo di detti organi, e che si chiama *voce di testa o falsetto*.

Volata volatina. Celere esecuzione di più suoni progressivi sopra una sola sillaba o col semplice vocalizzo. Questa parola proviene da ciò che la voce sembra volar leggermente da un suono all'altro.

V. S. Queste lettere poste al basso di una pagina di musica stanno per abbreviazione di *volti subito*.

Z

Za. Sillaba di cui si faceva uso una volta per indicare il *si b.*

FINE

08491



APPENDICE

Elenco di quegli autori che avrebbero dovuto avere un posto nel *Dizionario biografico* e non l'ebbero per esserci stato impossibile raccogliere intorno ad essi esatte notizie della loro vita e delle loro opere. Al nome dell'autore succedono i titoli delle loro opere a noi note.

Apolloni. L'Ebreo. — Adelchi. — **Auber** (Dionigi Ferdinando). Di questo maestro però celebre per alcune opere che ebbero un bel successo su tutti i teatri di Europa, non vi ha cenno nel nostro *Dizionario biografico* per una involontaria mancanza nostra: giacchè per stenderne alcuni cenni della sua vita e delle sue opere non ci sarebbero mancati i mezzi. Qui ci limitiamo a dire che nacque a Caen il 29 gennaio 1784; oggi occupa degna-mente il posto di direttore del Conservatorio di Parigi; in Italia, è noto per la *Muta de' Portici*. — **Balfe.** La gioventù di Enrico V. — Zingara. — Pittore e Duca. — **Battista.** Anna la Prie. — Margherita d'Aragona. — Rosvina de la Forest. — Emo. — Eleonora Dari. — Irene. — **Bona.** Don Carlo. — I Gladiatori. — **Boniforti.** Giovanna di Fiandra. — **Bottesini G.**, gran suonatore di contrabasso. Assedio di Firenze. — **Braga.** Estella di San Germano. — Il ritratto. — **Buzzi.** Baldassarre. — Ermengarda. — Aroldo il Sassone (Ermengarda). — Saul. — **Buzzolla.** Amleto. — **Cagnoni.** Don Bucefalo. — Il testamento di Figaro. — Amori e trappole. — La Fioraia. — Il Vecchio della montagna. — **Chiaramonte.** Caterina di Cleves. — Il Gondoliero. — **Cianchi.** Salvator Rosa. — Il Saltimbanco. — **Combi.** Luisa Strozzi. — **Coppola.** Nina pazza per amore. — Il Postiglione di Longjumeau. — L'Orfana guelfa. —

Fingal. — La bella Celeste degli Spadari. — **De-Giessa** Nicola. Don Checco. — **Ettore** Fieramosca. — **Ferrari**. Gli ultimi giorni di Suli. — Candiano IV. — **Flotou** (De). Il Boscaiuolo o l'Anima della tradita. — Alessandro Stradella. — Marta. — **Foroni** Jacopo. Margherita. — I Gladiatori. — Cristina di Svezia. — **Gambini**. Cristoforo Colombo, ode. — Sinfonia, Eufemio da Messina. — Il Tartufo. — **Halevy**. L'Ebreja. — **Litta** conte Giulio. Maria Giovanna. — **Mabellini** Michelangelo e Rolla. — **Nicolay**. Il Templario. — Rosmunda. — **Nini** Alessandro. Cristina di Svezia. — Odalisa. — Marescialla d'Ancre; — **Orgitano** fratelli napoletani; di essi Raffaele fu il più distinto, morto assai giovane; nel suo *Amore intraprendente* preannunciava la riforma del secolo XIX; fu contemporaneo di Generali. Il suo *Pirro* fu rappresentato a Parigi nel 1844. — **Pedrotti** Carlo. Lina. — Romeo di Monfort. — Fiorina o la fanciulla di Glaris. — Il Parrucchiere della Reggente. — Tutti in maschera. — **Peri**. Tancreda. — Vittor Pisani. — **Petrali** Luigi. Sofonisba. — Ginevra di Scozia. — **Petrella** Enrico. Marco Visconti. — Elnara o l'Assedio di Leida. — Le Precauzioni. — **Poniatowski**. Bonifacio de' Geremei. — Don Desiderio. — **Raimondi**. Di costui che fu uno dei più grandi contrapuntisti che vantì l'Italia, sappiamo solo essere stato direttore del Conservatorio di Palermo; scrisse parecchie opere fra cui *Il Ventaglio*, opera buffa riputatissima. Fra i maravigliosi suoi lavori ei scrisse un'opera buffa ed un'opera seria che si possono eseguire contemporaneamente. — **Sanelli**. Ermengarda. — Luisa Strozzi. — Gennaro Annefe. — Il Fornaretto. — Piero il Vasco (il Fornaretto). — La Tradita. — Gusmano. — **Schoberlechner**. Egregio pianista tedesco, marito della celebre cantante di questo nome, scrisse molti pezzi per cembalo assai riputati, tentò un'opera italiana *Rossana* a Milano, ma non ebbe fortuna. — **Speranza**. Nativo di Parma, i suoi *Due Figuro* furono accolti favorevolmente sui teatri d'Italia, ma nel principio della sua gloria morì pazzo. — **Villanis** Angelo. I Saltimbanchi in Ispagna. — La Figlia del Proscritto. — Regina di Leone. — Alina o il Matrimonio d'una cantante. — La Vergine di Kent. — Il Vasconcello.

INDICE

dei Capitoli e delle materie principali
contenute in questo volume.

<u>AL LETTORE</u>	<u>pag. V</u>
<u>SAGGIO STORICO DELLA MUSICA ANTICA, MODERNA, CON-</u>	
<u>TEMPORANEA. — Idee preliminari »</u>	<u>1</u>
<u>CAP. I. Musica dei selvaggi »</u>	<u>5</u>
<u>» II. Della musica degli antichi Egizii . . »</u>	<u>42</u>
<u>» III. Della musica degli Assirii e dei Fenicii »</u>	<u>46</u>
<u>» VI. Della musica indiana »</u>	<u>49</u>
<u>» V. Della musica cinese »</u>	<u>29</u>
<u>» VI. Della musica dei Persiani e dei Turchi »</u>	<u>37</u>
<u>» VII. Musica degli Arabi. »</u>	<u>47</u>
<u>» VIII. Musica degli Ebrei. »</u>	<u>53</u>
<u>» IX. Musica dei Greci »</u>	<u>59</u>
<u>» X. Musica dei Romani »</u>	<u>75</u>
<u>» XI. Musica del medio evo. »</u>	<u>77</u>
<u>» XII. Musica moderna »</u>	<u>89</u>
<u>Conchiusione »</u>	<u>116</u>
<u>DIZIONARIO CRITICO-BIOGRAFICO DEI PRINCIPALI SCRIT-</u>	
<u>TORI ANTICHI, MODERNI E CONTEMPORANEI DELLA</u>	
<u>MUSICA »</u>	<u>125</u>
<u>VOCABOLARIO TECNICO-STORICO DELLA MUSICA . . . »</u>	<u>246</u>
<u>APPENDICE »</u>	<u>425</u>

ERRATA

CORRIGE

Pag.	86	linea 19	il ix secolo	il secolo xi.
»	153	»	37 di stile	di stile: morto in aprile 1858.
»	120	»	6 Mayerbeer.	Meyerbeer
»	121	»	22 Pevi	Peri
»	184	»	21 Come	Con
»	196	»	10 Tomelli	Jomelli
»	216	»	43 nato quivi il 1776.	nato quivi il 10 giugno 1776 e quivi morto il 13 agosto 1853.
»	304	»	26 crescendo.	crescendo. Mosca e Generali lo usarono pure con buon suc- cesso.

